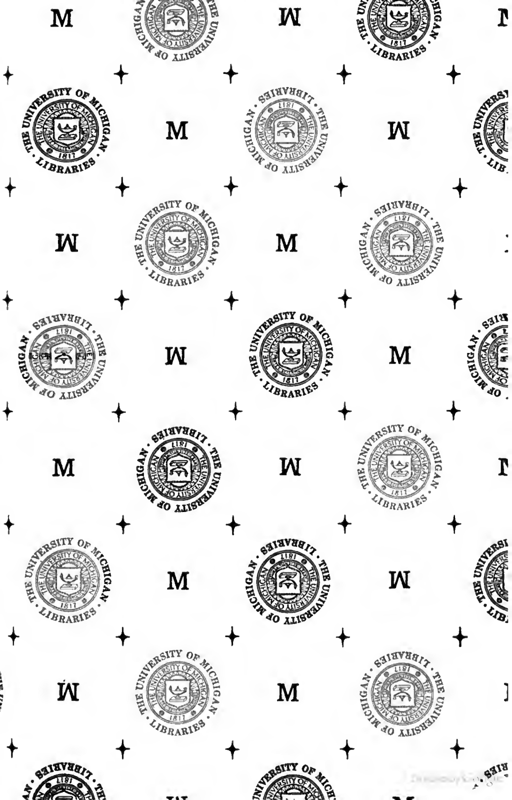

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
M



E. TIETZE-CONRAT

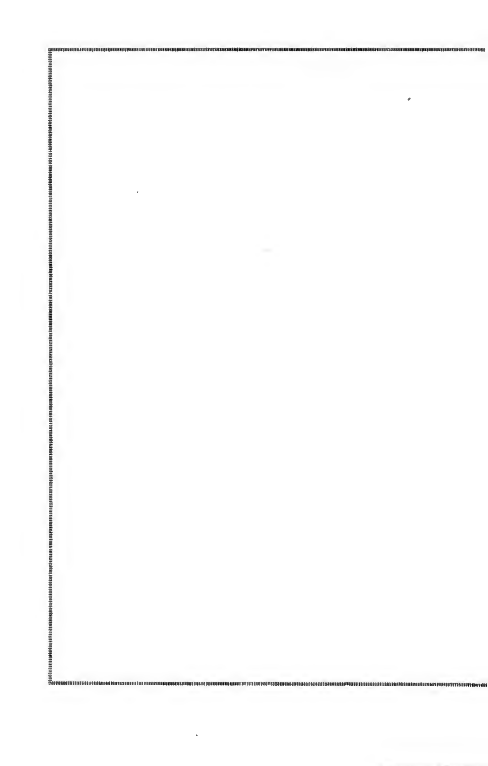
ÖSTERREICHISCHE BAROCKPLASTIK


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
M


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES 1817

E. TIETZE-CONRAT

ÖSTERREICHISCHE BAROCKPLASTIK

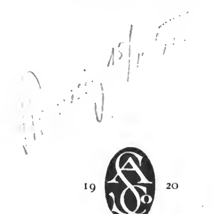


ÖSTERREICHISCHE BAROCKPLASTIK

VON

E. TIETZE-CONRAT

MIT 97 ABBILDUNGEN



19 20

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. G.M.B.H. IN WIEN

DRUCK: CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE IN WIEN

Wie alle chaotisch durcheinander laufenden Kräfte in glücklicher Stunde zu einem Kristall zusammenschießen, so fügen sich auch die zusammenhangslosen künstlerischen Erscheinungen, die die Skulptur des ausgehenden 17. Jahrhunderts kennzeichnen, zu einer köstlichen Blüte in dem Bildhauer Raphael Donner, und in seinem Zeichen steht auch die Kunst, die nach ihm kommt. Sein neues eindrucksvolles Schaffen gibt der gleichzeitigen Skulptur innerhalb seiner Einflußsphäre so deutlich das Gepräge, daß sich eine spezifisch österreichische Kunst fassen läßt; ihre nationale Form in der allgemeinen Entwicklung wird ihr nicht aus provinzieller Zurückgebliebenheit aufgedrängt; sie hebt sich in positiven greifbaren Werten von den gleichzeitigen Erscheinungen anderer Nationen klar ab und entwickelt ihre besondere Sprache aus den besonderen kunstgeschichtlichen Bedingungen.

Schon die unterste Schicht volkstümlicher Kunstübung hat auf unserem Boden eine eigentümliche Note. Denn hier war nicht wie in Norddeutschland eine von der italienischen oder niederländischen Renaissance abhängige Strömung der spätgotischen Kunst gefolgt. Diese konnte — niemals unterbrochen, nur selten von zufälligen Schöpfungen ausländischer Bildhauer beeinflußt — unter den stets gleichbleibenden Forderungen kirchlicher Aufgaben in den hergebrachten Formen sich verbreitern, in den fortgesponnenen Typen den tiefen Ausdruck alter Qualen, alter Seelenkämpfe durchleben. Auch die bunte Fassung schließt diese Heiligen nicht wie die weißen Steinfiguren zu isolierten Erscheinungen ab; sie passen sich, ornamentale Glieder, dem beherrschenden architektonischen Aufbau ein. Und doch spricht aus ihnen ein eindringliches statuarisches Gesetz; wie bei den gotischen Ahnen sind ihre Massen ausgewogen und halten sich in ihren anschaulichen Funktionen das Gleichgewicht. Der gesunkenen Schulter ent-

Abb. 1.

spricht die vortretende Hüfte, nirgends flattert ein Mantelzipfel, den nicht ein Faltenbausch im Gegensatz bindet und alle ausladenden Kräfte verteilen sich rhythmisch um eine vertikale Achse, die zwanglos und sicher in der kleinen Basis aufsteht. Es ist ein gewaltiger Kontrapost, der diese Massen regiert; und auch eine feste Bindung: die Linien, die Schultern, Hüften und Kniee, alle, zur Achse symmetrisch gelegenen markanten Punkte verknüpfen, laufen in engen Parallelen über die Hauptansicht und schneiden sich zum Netz mit denjenigen Kräften, die einander rhythmisch festhalten. Doch ist es ein formales Gesetz, ein Kontrapost der Massen, dem kein Ausdruck mehr innewohnt. Dieses Fortspinnen spätgotischer Gestaltung ist der breiteste Strom, er fließt aus der Volkskunst in das Meisterschaffen Donners ein. Doch finden sich zwischen Spätgotik und Barock auch in Österreich neben dieser namenlosen Kunst Schöpfungen, die dem führend angesehenen Stil angehören; Colins Arbeiten in Tirol, der reiche Schmuck des Neugebäudes in Wien, die vornehmen Güsse und Skulpturen des Adrian de Vries für den Kaiser und den böhmischen Hochadel, durchwegs Werke von Virtuosen, die aus dem Norden stammen und die hohe Schule der italianisierten Kunst des Giovanni Bologna durchgemacht hatten. Diese an bestimmte Persönlichkeiten geknüpften Leistungen, die einzelnen Zierstücke der süddeutschen Städte, der gewählten Kunstkammern hoher Fürsten, haben in ihren glatten gestreckten Formen, den schmalen, rund abfallenden Schultern der Frauen, dem klassischen Schnitt der verallgemeinerten Typen, den steilgewundenen Aufbauten ihrer Figuren — für den eingeborenen Künstler des 17. Jahrhunderts eine Art Idealstil bedeutet, die Ausdrucksweise vornehmster Hofkunst, der sein Ehrgeiz zustrebte. Über den Skulpturen der Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien, der höchsten Leistung bürgerlicher Bildhauerei, liegt noch ein Schimmer dieser Manieristenkunst. Aus den keuschen Formen, aus dem feinen Oval der Engel des Matthias Rauchmiller, der „im Zärtlichen die Griechen selbst übertroffen hat“ (Winckelmann) spricht die Zurückhaltung, die knappe Ausdrucksweise der vergangenen großen Zeit. Bei Frühwirth und den anderen Bildhauern dieses Votivzeichens mischt sie sich mit dem lauteren Ton, der von Bernini her über die Alpen kam, Paul Strudel aber, den sie „den Welschen“ nannten, hat völlig die reiche, malerische, quellende Kunst des römischen Barock auf-

Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4.

genommen. Rauchmiller hat 1681 das Modell des hl. Johannes Nepomuk geschaffen; es ist der Archetypus der zahllosen Figuren dieses in Österreich überaus gefeierten Heiligen. Ein klarer Kontrapost und eine leichte Drehung in Schultern und Hüften; ein gedämpfter Wohlklang in der S-Linie; kein flächiges Relief, doch die Masse ins körperlose Kunstwerk erleichtert. Den Eindruck reiner Abstraktion unterstützt die nur angedeutete Oberflächenbehandlung, der überirdische Ausdruck des Antlitzes. Johann Brokoff hat nach dieser Statuette eine große Holzfigur geschnitzt, die von Wolf Hieronymus Herold in Nürnberg 1683 gegossen und auf der Karlsbrücke in Prag aufgestellt wurde. Als Brokoff in emsiger Arbeit die zarte Erscheinung in die große Form brachte, hat er sich tief in des Meisters Art eingelebt; durch das Werk Rauchmillers hat Brokoffs eigene Kunst ihre Richtung bekommen. Auf Rauchmiller und die anderen Meister der Grabensäule weisen auch spätere Arbeiten des Johann Brokoff und seines Sohnes Ferdinand Max zurück, die Heiligen der großen Brückengruppen, die Engelsfiguren zu ihren Füßen. Groß ist die Zahl der Arbeiten, die aus der Werkstatt der Brokoff hervorging; durch die phantastisch freie Erfindung ihrer Vorlagen, die sie wohl von Malern und „Theateringenieuren', diesen sprühendsten Talenten barocker Dekorationskunst, übernehmen konnten, liegt eine großzügige Pracht über ihren Gruppen; aber die skulpturale Durchführung ist niemals bedeutend. In der Richtung stehen die beiden böhmischen Künstler den Grundlagen der Kunst Raphael Donners nicht ferne, doch fehlte ihnen die befruchtende Aufnahme manieristischer Gußkunst, die Donners Stil reifte, und der persönliche Adel im Ausdruck und der formalen Sprache.

In einem Werk der großen Skulptur suchte ich die Art Rauchmillers zu begreifen; schwerer zu fassen ist sie in seinen Elfenbeinschnitzereien, wo ihn die übernommene Vorlage und der eigenwillige Ausdruck des Materials in Fessel hielt. Der große Humpen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer zeigt bei einer den Faltenmotiven der steinernen Engel ähnlichen Behandlung die üppigen Formen, die atemlose Lebendigkeit eines Bacchuszuges, den ein Nachfolger des Rubens vorgezeichnet haben könnte. Die Körper drängen sich dicht aneinander, sie legen sich zu parallelen Schrägen, die den Blick um die Rundung des Gefäßbauches treiben; ebenso im Strudel wirbeln die

Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8.

à-jour gearbeiteten Blattranken und die figuralen und ornamentalen Motive des Deckels. Die Komposition läuft von rechts nach links; die Richtung ist dem Auge ungewohnt, drum stolpern die Figuren noch überzeugender und sie kommen uns fast bedrohlich entgegen.

Schwierig, fast unmöglich ist es, die künstlerische Physiognomie eines nur als Elfenbeinschnitzer bekanntgewordenen Meisters so zu umreißen, daß wir als Schöpfungen seiner Hand auch Werke in Stein oder Bronze erkennen könnten. Denn gerade bei den Arbeiten des Elfenbeinschnitzers hilft uns ein wichtiges Element des künstlerischen Ausdrucks fast gar nicht: die Komposition. So sind uns von dem Tiroler Bildhauer Ignaz Elhafen Elfenbeinreliefs erhalten, deren Figuren wir Stück für Stück auf bestimmte Stichvorlagen zurückführen können. Die künstlerische Erfindungsgabe zeigt sich da in ziemlicher Beschränkung: daß er gerade diese und keine andere Vorlage wählte, daß er sie durch Beschneidung oder Vermehrung für seinen Zweck adaptierte, daß er in die selbst erfundene Anordnung bestimmte übernommene Vorlagen eintrug — diese spärlichen Züge dienen ihr allein zur Charakterisierung. Den letzten — besten! — Fall stellt das Parisurteil des Hofmuseums dar; zuerst muß Elhafen sich über die Verteilung der Figuren im Bildfeld einig geworden sein, muß die gewichtigste unter den Göttinnen, die Venus, in die Mitte der Gruppe und am weitesten vorgeschoben im Dialog mit Paris gesehen haben, während Juno in vorwurfsvollem Staunen zu dem verführten Richter hinblickt und Pallas Athene mit wiedergefundenem Stolz dem Platz ihrer Demütigung den Rücken kehrt. Dann erst beschreibt er die Figuren mit ihren Einzelmotiven nach den alten überlieferten Kupferstichen W. Swanenburgs nach Mierevelts Erfindung (1609), kombiniert die Männergruppe rechts mit Venus als Gegenüber, fügt noch die Juno an und muß dann für seine abgewandte Pallas zu einer anderen Vorlage greifen, die ihm die Poesis picturata des Jode bot. Von Elhafen sind nur Schnitzereien in Holz und Elfenbein erhalten; vielleicht war er, wenn ihn auch die Matrikeln von St. Stephan in Wien einen Bildhauer nennen, nur einer jener kunstgewerblichen Handwerker, die ihren mühsamen Fleiß in den Dienst der großen Herren stellten und in selbstentsagendem Eifer das spröde Material nach dem überwiesenen Muster bearbeiteten. Wie hoch die Schnitzereien in Elfen-

Abb. 9.

bein im 17. Jahrhundert geschätzt wurden, geht schon daraus hervor, daß auch umfassende Genies vor der langwierigen Technik nicht zurückschreckten, daß Rauchmiller, der seine Erfindungsgabe in der hemmungsloseren Malerei und der Bildhauerei betätigte, daß Ignaz Bendl, der große Skulpturen ausführte, und Matthias Steinl, das vielseitigste Dekorationsgenie der Chorherrenstifte Niederösterreichs die schönsten Reliefs und Gruppen in Elfenbein schnitzten. Von Steinl müssen wir im vorhinein annehmen, daß er seine drei Reitergruppen im Wiener Hofmuseum nach eigener Erfindung ausführte; es sind die einzigen bisher bekannt gewordenen Arbeiten des Meisters, dessen Entwürfe einer ganzen Kohorte von Bauhandwerkern, Malern und Bildhauern Beschäftigung gaben. Der Typus lag bereit; es ist das kurbettierende Pferd, auf dem sich jeder Fürst des 17. Jahrhunderts, der mit der Mode ging, porträtieren ließ; die Bronzestatuetten wurden als Fabriksware in der Werkstatt des Francesco Susini in Florenz mit abnehmbaren Köpfen gegossen, dann auf Bestellung zu Porträts ergänzt und an die Höfe versandt. Steinl hat seinen „Cavallini“ noch allegorische Figuren zu Füßen gelegt, Leopold I. triumphiert über den Türken, Josef I. ringt einen Dämon mit Schlangen und Fackel — den ungarischen Aufstand — nieder und Karl VI. bringt die kniende Hispania die Krone dar.

Diese allegorischen Figuren — ein mechanischer Behelf — sind der formalen Erscheinung und dem Ausdruck wundervoll eingepaßt: sie bringen den materiellen Sockel und die Stütze, die den Reiter hält, sie bringen den geistigen Sockel, über dem sich der Triumphator erhebt. In der zerrissenen Silhouette des Gesamtaufbaues, in der zerfransten Einzelform, den flackernden Strähnen oder geringelten Locken, den durchbrochenen Spitzen, den wehenden Mantelenden, den gefiederten Pfeilen, den stehenden Maschen — liegt das gewaltsame Wollen und das befriedigte Können des Elfenbeinstiles; in diesen Schöpfungen hat Steinl das Handwerk zur Kunst erhoben. Wir kennen nicht die Heimat des Künstlers und wissen nicht, aus welcher Schule er kam; ich kann aber nicht in dem gelockerten Umriß seiner Kompositionen eine Nachwirkung Berninesker Kunst finden, wie von seinem Biographen angenommen wird, sehe darin nur die im Material gelegenen Wünsche, die erfüllt werden. Auch für Permoser, der sich, wie man öfters lesen

Abb. 5, Abb. 10, Abb. 11, Abb. 12.

kann, an Berninis Stil angeschlossen habe, ist mit dieser Bemerkung nichts anders gesagt, als daß er im Hauptstrom des 17. Jahrhunderts mitschwamm. Neben dieser allgemeinen Tendenz kann man bei diesem Salzburger Bildhauer (dessen wichtigste Schöpfungen in Sachsen sind) ins einzelne gehen und eine Beeinflussung durch den Franzosen Puget vermuten. Die ergreifenden Bautzener Heiligenfiguren erinnern im geistigen Ausdruck und formalen Aufbau an Pugets hl. Ambrosius in Genua (S. Pietro di Carignano) und die berühmte Apotheose des Prinzen Eugen im Belvedere in Wien, das einzige auch archivalisch fixierte Werk des Künstlers in Österreich, zeigt in der überreichen Füllung einer eigenartig verzogenen Umrißlinie einen Nachklang von Pugets großem Marmorwerk im Louvre, der Befreiung der Andromeda. Daraus erklärt sich auch die kühle Aufnahme, die gerade dieses prunkvolle Stück bei den Zeitgenossen fand; sie waren schon für das Ideal des vereinfachten Stiles reif und wollten ihrem Geschmack kein eben erst abgenutztes Schema wieder aufdrängen lassen. Die ersten Eindrücke, die auch die Grundlage seines späteren Schaffens blieben, hat Permoser in der Heimat erfahren. In Salzburg hatte die knappe Kunst Konrad Aspers (um 1600), die so trefflich zur klaren Architektonik des Sebastian-Friedhofes paßt, die bodenständige Kunstübung in den Schatten gerückt; hier drängen sich im Mirabellgarten die dürftigen Erzeugnisse niederländischer und oberitalienischer Dekorationskunst vor; unter dieser Schicht ausländischer Virtuosenkunst grünt die heimische aus der Spätgotik fortspinnende Ausdrucksweise weiter und erstarkt am Ende des 17. Jahrhunderts in den breitentwickelten kirchlichen Figuren, dem malerischen buntgefaßten Schmuck der Altäre, den prächtigen steinernen der Fassaden und Vorhallen zu einer neuen Blüte. Aus der Fülle von Beispielen wähle ich den Bildhauer Bernhard Mändl, der sich über den breiten Durchschnitt zu umfassenderem Wirken erhebt. Die ersten bekannten kirchlichen Arbeiten sind die steinernen Statuen der Heiligen Petrus und Paulus, die einen wichtigen Platz an der Fassade des Salzburger Domes einnehmen. In behäbiger Pracht leben die großzügigen Gestalten sich aus, ihr tiefes Gefühl dringt wie ein voller Orgelton aus den kräftigen Gebärden; über den hohen Sockeln entwickeln sie sich in statuarischer Freiheit und beleben wie die reiche Flamme einer Fackel die kahlen

Abb. 13, Abb. 14.

Pilasterstreifen, vor denen sie aufgestellt sind. Mändl soll in Böhmen geboren sein und sich in Salzburg dauernd niedergelassen haben; daß er auch weiterhin mit der Heimat Verbindung hatte, beweist seine für die Karlsbrücke in Prag 1714 gearbeitete Figur des hl. Philippus Benizzi, von der das Salzburger Museum das Modell bewahrt. Die Silhouette ist schon straffer geworden, die Ausdrucksträger in den Umriß gesammelt. Das Roß mit dem Reitknecht der Marstallschwemme (1695) zeigt Mändl von anderer Seite. Ein traditionelles Motiv mit frischer Kraft angegangen. Ein prächtiges Tier, das auf der Hinterhand steht; der Reitknecht hält es beim Zügel; die gestickte Decke, die er dem fürstlichen Pferd abgenommen hat, hängt ihm über den Arm herunter. Wahrlich das schönste Denkmal für eine Schwemme! Besser als alle Meeresgötter, Tritonen und Seeungetüme, die sonst aus dem mythologischen Lexikon herbeizitiert werden. Wie oft hab' ich zugesehen, wie die Pferde des angrenzenden Hofmarstalles von Soldatenburschen ins Wasser geführt wurden; wie sie sich sträubten und doch in freudiger Spannung die Nüstern blähten und mutig wieherten. Genau so hat der Bildhauer das steinerne Roß gefaßt; genau so muß auch der Reitknecht neben ihm herlaufen, sich seinem Schritt unterordnen — so scheint es von rechts her gesehen — und doch wieder es bändigen mit vorsichtigem, sicherem Griff; das Thema spricht klar: es ist kein Heros, der seine Kraft enthüllt — es ist das Roß, das Roß, dem auch die Schwemme gehört und dem der Mensch dienen will.

So wie Mändl aus der Volkskunst zur persönlichen Leistung herauswächst, ohne daß fremde Einflüsse, daß die hohe Schule der italienischen Kunst wesentlich Einfluß üben konnte, ebenso entwickelt sich aus der steirischen Holzschnitzerei der Stil ihres größten Künstlers, des Josef Thaddäus Stammel, ohne daß die Wanderjahre, die ihn durch Italien geführt haben, ihn auch nur einen Schritt breit von seinem Wege abgebracht hätten. In seinen Reliefs ist Stammel ein unermüdlicher Erzähler, der gleich seinen spätgotischen Ahnen nicht glaubt, daß der Ernst der biblischen Szenen durch eingefügte lustige Episoden entheiligt würde. In seinen großen Holzschnitzereien der Admonter Stiftsbibliothek dient die virtuoseste Technik dem reichen dekorativen Gewande, in dem eine komplizierte Allegorie erscheint; die knittrigen Falten der Draperie stechen von der glatten Haut der nackten Körper

Abb. 15, Abb. 16, Abb. 17, Abb. 18, Abb. 19.

ab; man glaubt das Holz unter den Fingern zu spüren. Wir dürfen Stammel den letzten starken Künstler nennen (eine volkstümliche Übung läuft, vor allem in Oberösterreich und Tirol, weiter), der die alte Tradition ungebrochen fühlte und in seinen Werken fortentwickelte. Der großzügige Schmuck der Bibliothek in Admont stammt schon aus dem Jahre 1760! Da überall sonst in Österreich es nur mehr die Kunst des Raphael Donner gab, die sich durch ein angedeutetes Rokoko zur sogenannten zweiten klassischen Blüte (dem Empire) — nach der ersten, die Donner zu Beginn des Jahrhunderts repräsentiert — wandelte. Aus der Holzschnitzerei Thaddäus Stammel, aus der breiten volkstümlichen Stuckkunst Mährens Josef Winterhalter, auf den dann noch Permoser den stärksten Einfluß gewann. Eine eindrucksvolle Persönlichkeit, ein überzeugendes dekoratives Talent. Er stellt in den dekorativen Zweck das zum äußersten gesteigerte Pathos seiner Gestalten; es sind nicht die lauten Gesten eines Gefühlswirbels, der nach außen schlägt. Ein angehaltener Atem, ineinander gepreßte Hände, fast eine Karrikatur der Verinnerlichung. Unter den breiten, tief eingeschnittenen Falten verschwinden die Körper, in den Augenhöhlen liegen schwarze Schatten, zerrissen lockt sich das Haar, weich fließt der flaumige Bart — alles die reichen malerischen Wirkungen der schnellen Stuckarbeit, die den lebendigen Ausdruck in den Stein graben.

Ebenso unabhängig von Donner und seiner Richtung wie diese aus der Volkskunst erblühten Erscheinungen, die uns in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinziehen konnten, sind die Skulpturen eines wenig älteren Künstlers in Böhmen, des Matthias von Braun, der in Tirol geboren war, doch seit seinem zwanzigsten Jahre in Böhmen für Adel und Kirche Steinskulpturen und Reliefs arbeitete. Vor allem beschäftigte ihn der gedankenreiche und unternehmende Franz Anton Reichsgraf von Sporck; für ihn macht er die Einsiedler und Büßer, die im Gebet liegen oder aus ihren Höhlen kriechen im Schurzer Neuwalde; mitten zwischen den Bäumen steht ein Brunnen, an dem der Herr mit der Samariterin spricht. In dem Bukoischen Walde, der auch dem Grafen gehört, werden aus den Stämmen biblische Figuren gehauen oder in die Rinde geschnitzt und bemalt; eine vergängliche Kunst, von der schon längst nichts mehr erhalten ist. Das Hauptwerk aber sind die beiden Statuenreihen vor der Klosterkirche von Kukus, die Sieben

Abb. 21, Abb. 22.

Todsünden und die Sieben Haupttugenden, die schon um 1719 fertig waren. Es sind die flatternden Haare, die schräggezogenen Falten der Berninischule (Francesco Mocchi), die „rauschenden" Gewänder (Dlabacz, Böhmisches Künstlerlexikon 1815) und das selige Lächeln Berninesker Engelsgestalten. Doch ist der vornehme Schein des Marmors der volkstümlichen Wirkung buntbemalten Sandsteins gewichen. Auch Braun war kein Erfinder; sein Winter und Sommer in Kukus gehen auf Stichvorlagen von Goltzius zurück, von der Flucht nach Ägypten im Neuwalde und der Gruppe des Crucifixus mit der hl. Luitgard, die Braun im Auftrag des Zisterzienser-Stiftes zu Plaß auf die Prager Brücke arbeitete, ist es überliefert, daß der Maler Peter Brandel die Entwürfe gab; ihn möchten wir auch als Erfinder der hemmungslos malerischen Einfälle der Kukuser Figuren vermuten; vielleicht daß Goltzius' allegorische Folge auch noch durchklingt. Braun ist gewiß Österreichs ergreifendster dekorativer Plastiker; neben ihm hält sich nicht die unpersönliche Dutzendware, der derbe skulpturale Schmuck der meisten Schloßanlagen vom Anfang des 18. Jahrhunderts; denn den abgebrauchten Schemen dieser leeren Gartendekorationen setzt er den ethischen Ausdruck und das glühendste Temperament entgegen.

Nur ein vibrierendes Talent, wie es Mattielli besaß, konnte die längst geläufigen Darstellungen wieder eindringlich machen. Seine Arbeiten im Schwarzenberg-Garten in Wien: es ist das alte Motiv des Frauenraubes, das die reichsten künstlerischen Möglichkeiten birgt; das Drängen des Mannes, das Widerstreben der Frau; der dramatische Konflikt in seiner letzten Steigerung. Doch ist der Gegensatz nicht ins Tiefste gespannt, es ist nicht die äußerste Anstrengung, die hier über die heftigste Gegenwehr den Sieg erringen will; nur das mühelose Zugreifen des starken Mannes und eine Frau, die nachgeben wird. Keine innern Kämpfe, die nach außen dringen, nur die Schaustellung eines spannenden Liebesspieles. Die Körper haften im Zentrum zusammen und sprühen zur Peripherie auseinander; es ist der lebendigste Umriß, den ihre Glieder und Profile, die geschwungenen Gewandstreifen gegen den Himmel ziehen. In diesen köstlichen Zierstücken, die als Pfeiler das Gartenparterre abstecken und die Wegeingänge betonen, ist auch das Einzelding ganz durchgefühlt. Die Sphingen, die über den Treppen-

Abb. 23, Abb. 24, Abb. 25, Abb. 26, Abb. 27, Abb. 28.

voluten in Hetzendorf liegen, sind bloße Glieder der Architektur, sind ganz Stein, und doch lebendig sind die Löwenpranken auf das Gebälk gelegt und wundervoll strecken sich die Finger der Frau. Wir wissen nicht, woher Mattielli nach Wien kam, nur daß er in Vicenza geboren ist. In seiner zweiten Heimat blieb er fast drei Jahrzehnte lang; hatte Aufträge in Menge für den Hof und den Adel, für die Stadt und die Kirche. Die wuchtigen Herkulestaten vor der Reichskanzlei, die machtvolle Bekrönung des (ehemaligen) bürgerlichen Zeughauses (jetzt Feuerwehr, Am Hof) sind volltönende Wahrzeichen, die von Wiens stolzester Zeit des gewaltigen Aufschwunges nach der Türkennot für Kaiser und Stadt zeugen. Die Gruppe des hl. Michael über dem Eingang seiner Kirche fängt den Jubel der triumphierenden Christenheit, des befreiten Volkes in ein religiöses Motiv; die demütig weisenden Engel an den Seiten leiten den Dank zum höchsten Schöpfer empor.

Die Kunst Mattiellis ins schwächere, volkstümliche herabgedrückt, stellt Giuliani dar. Seine dekorativen Gruppen im Liechtensteinschen Sommerpalast haben die weichliche Pose der venezianischen Heimat, die Engelsköpfchen in Holz oder Stein im Stift Heiligenkreuz den malerischen Schmelz des Bolognesers Giuseppe Mazza. Vielleicht war Giuliani mit diesem Künstler — der auch so viele Werke in Ton und Marmor in die Liechtensteinsche Kunstkammer geliefert hatte — schon in seiner Heimat in Verbindung gewesen; vielleicht hatten Mazzas venezianische Arbeiten auf Giuliani erst dann, als er im Gefolge des Fürsten Franz Liechtenstein seine Vaterstadt wieder besuchte, den starken Eindruck gemacht. Die Schulung bei dem Tiroler Bildhauer Faistenberger hat Giuliani die Grundlage gegeben; doch wie ein Schimmer legt sich Mazzas fließende Kunst um seine Arbeiten und verwischt die harten brüchigen Kanten zur malerischen Erscheinung. Die Heiligen stehen im angedeuteten Kontrapost, ein gebauschter Faltenwurf drängt sie zur Breite, die kräftigen Züge des Antlitzes und die rhombischen Umrißlinien des Gesamtaufbaues heben das Volkstümliche, das Österreichische dieser Arbeiten hervor. Das war es auch, was Giuliani seinem Schüler Raphael Donner als Unterlage der späteren Entwicklung mitgegeben hat. In derselben Richtung wird auch wohl Donners anderer Lehrer — Johann Franz Brenner — gewirkt haben, von dem noch eine kunsthandwerkliche Schnitzerei (der ehemalige

Abb. 29, Abb. 30, Abb. 32, Abb. 33.

Tabernakel der Stiftskirche in Klosterneuburg, nach Steinls Entwurf) erhalten ist. Aber Giuliani konnte den Künstler über das Handwerkzeug hinaus noch fördern; konnte ihm die Schätze der Liechtensteinschen Kunstkammer weisen, die italienischen Bronzestatuetten auf den Wandtischen, die Tongruppen des Mazza und die großen Marmorbüsten in ihrer schimmernden pompösen Technik. Giuliani konnte Donner nach der Kunst Italiens lenken. Da gingen ihm die Augen auf, daß er die vornehme Gußkunst der italienischen Manieristen verstand und den kühlen Zauber ihrer nackten Form erhoffte; daß er die reine Linie ihrer ruhigen Köpfe und die klaren statuarischen Bewegungen sah und in ihrer Sprache die eigene fand.

Die gleichzeitige Literatur und die archivalischen Quellen versagen völlig, wir wissen nichts, gar nichts von unserem größten Bildhauer; und auch die Legende umrankt nur mit dürftigen abgebrauchten Floskeln seine Künstlergestalt. Die frühesten beglaubigten Werke sind in Stein und Marmor ausgeführt, kurze Zeit hindurch verdient er sich den Lebensunterhalt als Münzschneider, doch sein vornehmster Ruhm knüpft sich an seine Bleigüsse.

In den Steinfiguren zeigt Donner den innigsten Zusammenhang mit seiner Schulung und der volkstümlichen Kunst. Jene wird vor allem an der dekorativen Ausschmückung der Mirabellstiege in Salzburg überzeugend, wo er eine analoge Aufgabe ausführte, wie ehedem sein Lehrer in dem Daunschen Palais in Wien (jetzt Kinsky, Freiung). Ein reich bewegtes Volutenband bildet das Geländer, über dem geschwungenen Gebälk sind die nackten marmornen Putten, runde kurzbeinige Körperchen mit richtigen Kindergesichtern unter dem massig behandelten Haar; sie liegen am Bauch, als wären sie neugierig auf die Voluten geklettert oder rutschen mit zappelnden Beinen über die jähe Basis herab oder stemmen sich mit Händen und Füßen in einem sicheren Zwickel fest; auf den Podesten drängen sich zwei zur Gruppe aneinander. Solch dekorative Skulpturen, zu denen wohl die Puttenstatuetten Fiammingos, die beliebten Atelierrequisiten des 17. und 18. Jahrhunderts das Muster gaben, haben die Gehilfen der Werkstatt ausgeführt; der Meister wird nur die Modelle bossiert haben; auch die Nischenfiguren sind — trotz des Kontraktes — nicht von Donners Hand. Nur den Paris hat Donner wert gefunden, daß er den vollen

Abb. 34, Abb. 35.

Namen darunterschrieb. Der Akt ist eifrig durchstudiert, auffallend eifrig, wenn man den dekorativen Zweck bedenkt; die Muskel der Arme und Oberschenkel, vor allem das Detail an den Füßen. Doch liegt das einzeln Erfaßte ein wenig aufdringlich an der Oberfläche, es fehlt die fließende Bindung, die es zum Einklang abdämpft. Ein antikes Stellungsmotiv ist abgewandelt, wie so häufig bei diesen Füllungen der Architektur; aber die Umgestaltung ins Gefühlsmäßige ist Donners Verdienst; der Kontrapost wird verstärkt, die Hüfte vorgedrängt, die Schulter über ihr tiefer gesenkt, die andere höher gestemmt. Die Kräfte der linken Seite sind eingezogen, alle Linien arbeiten zur e i n e n hinauf, die durch den steilen Hals — das Lot, das den Ausschlag deutlich macht – in den gedrehten Kopf einläuft. Noch stärker als in dieser Marmorfigur, die durch die großen Dimensionen und das spröde Detail den Anschlag stört, klingt dieses Sentiment in der kleinen Bleistatuette des Stiftsmuseums zu Klosterneuburg. Wenn auch der Körper kräftig und klar durchmodelliert ist, so sind doch hier die Flächen zusammengezogen und über die ganze Erscheinung fließt der seidige Schleier der Bleipatina. Es ist eine sonderbare Geschichte, die erzählt wird; wenn Adrian de Vries in seinem großen Merkurbrunnen in Augsburg den Götterboten steil aufsteigen läßt, so muß ihm Cupido die Flügelsandale an den Fuß binden; er ist der Gott und die Amorette sein Füllsel. Als Duquesnoy zwei Menschenalter später das Thema in einer Bronzestatuette behandelt, hat er den Sinn in Gegensinn gewandelt: jetzt ist es der Knabe Cupido, der Merkur meistert und ihm die beschwingten Füße fesselt; und der Gott läßt es sich gerne gefallen. Diese Bronzestatuette des vlämisch-römischen Bildhauers hat Donner in der Liechtensteinschen Kunstkammer kennen gelernt, ihr hat er das gegenständliche Motiv entnommen, an ihr die flüssige Behandlung für den Guß gelernt, mit ihrem Gefühl auch seine Bleifigur beseelt. Wenn auch der Aufbau ein völlig anderer ist, bei Duquesnoys Bronze der Putto den ovalen Kräftestrom schließt, bei Donner die Basis verbreitert, über der Merkur in gestrecktem Rhombus sich erhebt, so zeigen beide Gruppen doch auch einen gemeinsamen wichtigen Faktor der Komposition, beide haben den Baumstumpf in die Konstruktion einbezogen, er ist nicht die mechanische Stütze der Kopistenantike, er ist ein gleichwertiges Glied des Gesamtaufbaues.

Abb. 36.

Duquesnoy hat seinem Merkur einen Apollo als Gegenüber gegeben; sein Bewegungsmotiv, die charakteristisch vertikale Kopfstellung, klingt in einer anderen Donnerschen Figur wieder, dem Argustöter im Wiener Hofmuseum. Die beiden Statuetten geben ein lehrreiches Beispiel, was ein großer Künstler aus einem vergangenen Werk für sich gebrauchen kann, wie er sich's für seinen eigenen Ausdruck umgießt und wo er sich wieder gegen das Überlieferte wehren muß. Trotz aller Berührung mit Duquesnoys Bronzen spricht aus Donners Merkurstatuetten eine andere spätere Zeit. Nicht nur aus der Einzelform, dem malerischen Glanz der Oberfläche, nicht nur aus dem Gefühlsausdruck, der besonders beim Merkur mit dem Putto ins Unbestimmte verschwimmt und nicht in der Handlung verankert ist; zumeist liegt der Abstand in dem prinzipiell veränderten Aufbau der Figuren: bei Duquesnoy sind die Körper gedreht, bei Donner in die Fläche gearbeitet und zur frontalen Hauptansicht gebreitet. Dieselbe Tendenz zeigt die Venus, des Argustöters Gegenüber, die Giovanni Bolognas Formauffassung übernimmt, die runden abfallenden Schultern, den steilen säulenmäßigen Hals, der den feinen klassischen Kopf trägt; nur ist die Erscheinung zarter geworden, die architektonische Gradlinigkeit der Züge ist verwischt, das wellige Haar deckt die schmalen Schläfen.

Die feinen Bleistatuetten zeigen den Künstler von seinem Ursprung weit entfernt; in ihnen ist nichts mehr von der volkstümlichen Bodenständigkeit zu spüren, die auch in Donners Kunst voll erklingt, wenn es die Aufgabe heischte. Sein hl. Johann Nepomuk in Linz ist eine bescheiden anspruchslose Arbeit, die sich so völlig dem liebgewordenen gebräuchlichen Schema fügt, daß die Zuweisung an den Künstler wohl schwerlich versucht worden wäre, wenn neben der Tradition nicht auch ein erhaltener Kontrakt die Figur als Arbeit Donners sicherstellen würde. Der Heilige steht in feiner S-Linie, die Bauchung wird durch das engfließende Gefältel der Rochette betont; die Engelsputten verbreitern die Basis und führen den Blick des Beschauers: der linke wendet sich zum Buch hin, das Auge bleibt in der Richtung und kommt zu dem andern, der sich breit zurückbeugt, die Kraft aufnimmt und in das Kruzifix überleitet; zum Kruzifix auch senkt sich das Antlitz des Heiligen, zu ihm geht die stumme Sprache seiner Gebärden. Ein geistiges Band schließt sich von Figur zu Figur; kein Wirbel, der alles

Abb. 37, Abb. 39

mit sich reißt; die Glieder hängen nur aneinander in leisem Kontakt. Stärker wirkt die erhabene Stellung des Heiligen, an dessen Füße sich die Kinder, Füllsel nur, drängen. Die Erscheinung, die nur sich selbst vorführen will, wird nicht zum Geschehnis aktualisiert.

Neben diesem einfachen Werk zeigt die Bildnisstatue seines Mäzens Fürsterzbischofs Esterházy in der Elemosynarius-Kapelle des Preßburger Domes die glänzende Marmorbehandlung, die Donner in Italien gelernt haben mußte. Er nützte die schimmernde Wirkung des Materials und meistert seine Spröde ins Filigran; trotz der grandiosen Außenseite, trotz des Eingehens in die Einzelheiten wirkt die Figur nicht kalt; eine tiefe Innigkeit beseelt die Anbetung des Kirchenfürsten, gefühlte Demut liegt in den feinen Zügen seines Antlitzes.

Wir wissen nicht genau, wann Donner nach Preßburg zog, doch muß es schon 1728 gewesen sein. Hier schuf er sein monumentalstes Werk, den Hochaltar des hl. Martin im Dom, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Neogotisierung der Kirche zum Opfer fiel; wenn die Hauptfigur auch seit kurzem aus ihrem Glasgefängnis draußen an der Kirchenmauer wieder befreit und in den Dom gebracht wurde, so konnte man sich doch noch nicht entschließen, das Reiterdenkmal an seinen ursprünglichen Platz hinter den Altartisch zu stellen. Hier erhob es sich einst, das Mittelstück eines Säulenaufbaues, den an den Seiten zwei auf die Fernwirkung berechnete große anbetende Engel (jetzt im Nationalmuseum in Budapest) umfaßten. Der hl. Martin ist das erste in Blei gegossene Monumentalwerk in Österreich; der Bleiguß für große Skulpturen war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich häufig und hatte sich auch bald in England und Deutschland eingebürgert. Es ist nicht der Guß des hl. Martin, der unsere Bewunderung erregt; in der Tat eignet sich auch das weiche Material, das in ständigem Kampf zu seinen stärkeren Stützen im Innern steht, wenig zu bravourösen Kunststücken. Es ist die wundervolle Komposition, die den dekorativen Zweck und den geistigen Ausdruck zum einheitlichen Ganzen verbindet. Statt eines Gemäldes in den architektonischen Rahmen war der geschlossene Umriß und die Reliefwirkung gefordert. Mit dem hohen Sockel ist es ein breiter Pfeiler, der oben in der Rundung schließt; der Kontur fängt das steigende Pferd, legt sich um den Rücken des Reiters und schiebt den mystischen Bettler eng an das

Abb. 40.

Pferd zur unlöslichen Gruppe. In diesen Umriß sind alle wichtigen Glieder zur deutlichen Ansicht auseinandergelegt. Das Pferd und die Köpfe der Figuren sind ins Profil gestellt, klar heben sich die Arme und Hände ab, die wichtigen Träger der Aktion, die Brust des Bettlers bringt die Fläche und schließt das Luftloch unter dem Pferde, das die tektonische Umfassung zur Silhouette zerreißen würde. Wie ein Spiegelbild antworten die Gebärden des Bettlers den Gebärden des Reiters, der hoheitsvolle Bettler wird zum Gewährenden, der demütige Spender wird zum Empfangenden, wir sehen die Tat und es ahnt uns das Wunder. Der hl. Martin ist im ungarischen Nationalkleid gegeben; der Adel des Stiles, die Heroisierung des Bettlers aber drängen das Genre zurück.

In Preßburg hat Donner dauernden Wohnsitz genommen, die großen Aufgaben, die er in der Folge von Wien her erhielt, führt er in Preßburg aus. Die große Marmorstatue Karl VI. schickt er 1734 an Georg Wilhelm von Kirchner in das Schloß Breitenfurt; jetzt steht sie als Gegenüber zu Permosers Prinzen Eugen im Belvedere in Wien. Die gegenständliche Verwandtschaft dieser beiden Skulpturen fordert die Vergleichung heraus. Die Allegorie ist einfacher geworden, die Komposition wirkt ruhiger, die Fläche dominiert; die Gruppe hat noch die Geste der Verherrlichung des Imperators, aber die Beziehung der Figuren ist beseelt und voll inniger Empfindung.

So bedeutend das Reiterdenkmal des hl. Martin auch ist, der Brunnen am Mehlmarkt (jetzt Neuen Markt) in Wien erst hat Donner in der Heimat populär, in der weiteren Kunstgeschichte bekannt gemacht. Donner griff auf das alte Schema zurück, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien ausgebildet worden und durch die in Florenz geschulten Bildhauer am Anfang des 17. Jahrhunderts nach Deutschland gekommen war. An diese manieristischen Brunnen knüpft er an und kehrt sich nicht daran, daß Bernini inzwischen den ganzen skulpturalen Schmuck von dem Beckenrand genommen und zur Verkleidung der Brunnensäule gezogen hatte; in der Anlage seines Werkes, in den schlanken Formen seiner Gestalten lebt die vornehme Hofkunst des 17. Jahrhunderts wieder auf, in dem Adel ihrer statuarischen Nacktheit liegt ein Protest gegen die überquellende „welsche" Marmorkunst mit ihren lichtwerfenden blanken Flächen und den von Schatten zerfetzten

Abb. 41.

Draperien; ein Protest, der sich durchsetzt. Donner übernimmt das Schema nicht knechtisch, er denkt es durch und holt die letzten Möglichkeiten heraus. Die architektonische Struktur mit den ornamentalen Details wird zurückgedrängt und gekürzt, es bleibt nur ein einfacher Mittelkern, an dem vier Voluten lagern und der ein gedrehtes Postament trägt. Die wichtigste Rolle spielt die Skulptur: sie bekrönt die Brunnensäule, benützt das Postament nicht als isolierendes Sprungbrett sondern als Sitz und verwischt ihm so jede struktive Funktion; die Putten sind lebendige Kinder, die an den Voluten turnen; die Flußgötter lagern auf dem Beckenrand, der linke Fuß des Ennsflusses hängt herunter, der Traunfluß schwingt sich gerade hinauf, um nach dem Fisch zu stechen.

Die Bleifiguren haben das Klima nicht gut vertragen; schon im 18. Jahrhundert waren sie restaurierungsbedürftig, die Randfiguren wurden 1774 entfernt und M. Fischer nahm sich 1801 ihrer an; 1873 fielen sie dem großzügigen Aufschwung des Wiener Kunstlebens zum Opfer, mußten sich den Umguß in die dauerhafte Bronze gefallen lassen. Die greifbare Form ist erhalten, in der neuen harten und stumpfen Erscheinung stiehlt sie unsere Liebe. Wer jemals die seidig schimmernde, feinvibrierende Oberfläche der Bleioriginale sah, die nun schon vier Dezennien lang in einem unzugänglichen Holzverschlag eingekerkert sind, kann an den Kopien keinen Gefallen mehr finden; ihm bleibt nur die Sehnsucht nach der geschwundenen Schönheit; die lang geplante Aufstellung der Originale in einem Museum wird diese Sehnsucht nur sehr beschränkt erfüllen.

In seinem Brunnen hat Donner seine höchste Kunst gegeben — und ihre Grenze. Daß die Bildhauerei sich völlig selbständig macht, der Architektur als Stütze entraten will, darin liegt die Gefahr dieses Stiles. In Donners Werken, die in dem dekorativen Zweck, den sie erfüllen, noch Kraft und Bindung finden, in dem herben Adel seiner Gestalten, fällt diese Einseitigkeit noch nicht auf; in der Folge aber, die auf ihm baut, wenn der innere Gehalt immer mehr ins Gefällige, Äußerliche verflacht, empfindet man den Mangel eines struktiven Gerüstes, das diese hemmungslose Zierkunst zusammenhalten könnte.

Die Pietà im Dom zu Gurk zeigt denselben Verzicht auf architektonischen Kern oder Rahmen; doch prägt sich ihr Aufbau im flächigen

Abb. 42—47, Abb. 49.

Dreieck dem Auge genügend eindrucksvoll ein. Die Mutter mit dem Leichnam des Sohnes, der tiefste menschliche Schmerz wird ins Himmlische getragen; der ernste hoheitsvolle Engel stützt die im Jammer Versteinerte, in den Kindern, die sich im Rhythmus der Gebärden zu ornamentalen Gliedern lösen, verklingt die Klage. Daß Donner den Adel seiner Ausdrucksweise, die durch Bolognas und seiner Nachfolge Hofkunst gereift war, vom mythologisch-nackten ins religiöse trug, in ihr den ernsten und innigen Sinn der Passion aussprach, bedeutet den wichtigsten Schritt zur Verbreitung seines Stiles. Die Gewandung legt sich wie ein nasses Tuch um die klaren Formen und betont das statuarische Motiv; auch im kirchlichen Thema wirkt Donner klassisch, klassisch durch die einfache Erscheinung des Körpers, die auf das malerische Gewirr des Beiwerks verzichtet, klassisch auch durch den einfachen Ausdruck des Gefühls, der ohne Umwege über Allegorien und symbolische Attribute aus seinen Werken strömt.

Donner hat die Beweinung Christi in mehreren Varianten gearbeitet. Es sind Reliefs, die die statuarische Gruppe die Mutter mit dem Leichnam oder den Leichnam mit einem Engel allein in der Fläche festhalten. Wir können Donners Reliefstil klarer an anderen Beispielen beurteilen, an den großen mythologischen Szenen, von denen das Hofmuseum (bezeichnete) bronzene, das Budapester Museum feiner ausgeführte, überaus schöne Bleigüsse besitzt; an den marmornen biblischen Szenen, die ursprünglich die Lavabos in der Sakristei von St. Sephan in Wien schmücken sollten und an dem Andromedabrunnen im Hof des Alten Rathauses in Wien. Hier war es durch die vertiefte Anbringung und das rund vorspringende Becken noch besonders geboten, die Figuren voll aus dem Grund vortreten zu lassen. Vom flachsten Traktament führt Donner die schlankgestreckten Gestalten in verkürzten Schrägen zum hohen Relief heraus; die Erscheinungen wirken körperlich, ihre Bewegungen eindringlich. Immer dominiert die Figur, ihr ordnet sich die Landschaft völlig unter, darum ist das Bildfeld mit Gestalten besetzt, in den Wolken schweben die Himmlischen.

Donner war niemals Lehrer an der Akademie, doch stand er der Anstalt wohlwollend gegenüber, ließ seine Brüder ihren Unterricht genießen und gab seinen Schülern Urlaub, daß sie sich um die ausgeschriebenen Preise bewerben konnten. Durch die zentralistische Re-

Abb. 50, Abb. 51.

gierung der österreichischen Herrscher des 18. Jahrunderts wurde auch die Wiener Hohe Schule für das übrige Österreich tonangebend; aus Böhmen, Steiermark und Tirol kamen die Schüler und über die Grenzen des Reiches hinaus haben die wichtigsten süddeutschen Bildhauer, haben Günther und Wagner ihre letzte Ausbildung in Wien erfahren. Die Lehrer der Akademie waren ganz vom Geist Donners beseelt, in der von ihm vorgezeichneten Richtung arbeiteten sie selbst und gaben das Übernommene an die Schüler weiter. Um die Mitgliedschaft dieses maßgebenden Institutes bewarben sich die besten Künstler, sie faßten ihre geistigen und technischen Fähigkeiten zum Meisterstück zusammen, das ihnen den Eintritt in die hohe Gemeinschaft verschaffen sollte; und die Anstalt bewahrte pietätvoll diese „Aufnahmsstücke" der Erlesenen und stellte sie in den Lehrräumen auf, den Schülern zum Muster und Ansporn. Das 19. Jahrhundert hat dieses einzigartige Museum verlottert, nur ganz wenige Stücke sind in der Sammlung der Akademie geblieben, das meiste schiebt sich durch Handel und Privatbesitz fort und wird jetzt nach und nach von rührigen Museumverwaltungen wieder herangezogen; einiges ist noch immer verschollen geblieben. Wenn wir die erhaltenen und wieder aufgetauchten Stücke zusammenstellen, fürwahr, es gibt eine reizvolle Serie, die sich nur mit der analogen Sammlung des Louvre vergleichen läßt. Die freien Erfindungen der Bildhauerei, die kein Zweck, keine dekorative Forderung bindet, mit der größten Achtsamkeit ausgeführt; Bildhauer, die nachher in den Aufgaben des Alltags ins Handwerk hinabsanken, hier durften sie sich als Künstler fühlen.

Das Prämienstück des Matthäus Donner von 1732 zeigt das Können des jüngeren schwächeren Bruders in seinen engen Schranken. Vieles hat Matthäus dem Meister abgelernt, doch wirkt der durchgebildete kräftige Akt lahm in der akademischen Pose, die Wucht der Tat zerfranst in der kleinlichen Behandlung. So recht im Sinn der Aufnahmsstücke ist auch des Matthäus Donner großes Relief erfunden, das den alten Namen „Die absterbung und erweckung der Freyen Künsten" führt; die Allegorie dient der Verherrlichung der Kunst und ihres kaiserlichen Gönners; Hercules Musarum, die übliche Verkleidung Karls VI., ruft die ermattete Kunst, die Neid und Unverstand bei ihrer Höhle bis in den Tod quälen, zu neuem Leben; er weist sie empor, wo

Abb. 56, Abb. 57.

auf dem Helikon die Hufe des Pegasus mit frischem Mut den Boden stampfen; das Kerykeion, das bei der Blumenvase liegt, soll an Merkurs Walten, die unumgängliche Voraussetzung der künstlerischen Entfaltung erinnern. Auch im Relief zeigen die Gestalten Raphael Donners Formen der Feinheit beraubt, der Rückenakt ist gedrungener, klobiger, die liegende Kunst ist eine gleichgültige Erscheinung, die bösen Gestalten ins Kleinliche karikiert.

Des Christoph Mader Relief im Zichy-Museum in Budapest kann vielleicht mit dem verschollenen Aufnahmsstück des Künstlers identisch sein, es stammt aus demselben Jahr (1760), doch ist der Gegenstand in der Aufzählung der Akademiestücke „wie Herkules die Unwissenheit und den Neid besiegt" genannt. Es mag nun der spätere Referent den Stoff nicht mehr erkannt haben oder es ist das erhaltene Relief nicht mit dem Aufnahmsstück identisch; jedenfalls gibt es uns ein Beispiel des letzten Stiles Maders, dessen Frühwerk, das figurierte Band um die Säulen der Karlskirche, durch die legendarische Konkurrenz mit Raphael Donner über ihren dekorativen Wert hinaus unser historisches Interesse in Anspruch nimmt. Ein ähnliches Thema wie Mader hat auch Schletterer behandelt: Minervas Sieg über den Neid und die Unwissenheit; statt der Bildszene, die den Verlauf der Handlung schildert, hat er die Freigruppe gewählt, in der Minerva als Triumphatrix vorgeführt ist. Ein richtiges Ausstellungsstück; zu groß, um als kunstgewerbliche Dekoration, zu klein, um als Architekturfüllung zu dienen; die Verherrlichung der Kunst und Wissenschaft im mythologisch-allegorischen Gewand. Die Skulptur ist voll Schwächen und doch für Schletterer, der sonst mit oberflächlicher Dutzendware unsere Kirchen und Schlösser versorgt, eine erstaunliche Leistung.

So erwarten wir schon in dem Aufnahmstück etwas besonderes, eindringliches und bedauern es sehr, daß Dorfmeisters Venus und Adonisgruppe nicht mehr aufgetaucht ist. Gerade auf diese Arbeit setzen wir große Hoffnungen, denn wir wissen von einem fast gleichzeitigen Werk, wie hoch das liebenswürdige Talent des jungen Dorfmeister sich emporschwingen konnte. Dorfmeister hat wenige Jahre vor seinem Tod seine Selbstbiographie geschrieben; eine typische Kindheitsgeschichte mit den ersten heimlichen Anfängen künstlerischer Betätigung, die dem Knaben schlimme Strafen eintrugen, bis endlich

Abb. 59, Abb. 58, Abb. 61.

Vater und Lehrer dem Talent freien Weg ließen. Die stolzeste Erinnerung des viel enttäuschten Mannes, wie er als Siebzehnjähriger (1753) sich vom Herrn Stadtoberkämmerer die Erlaubnis einholte und „auf dem offnen Platz am neuen Markt den herrlichen von Raphael Donner aus Bley gegossenen Brunnen zu kopieren“ begann; bald sammelten sich bewundernde Zuschauer um ihn, sein Lehrer Leuthner war darunter und auch die Akademieprofessoren Matthäus Donner, Balthasar Moll und Schletterer. Moll blieb Dorfmeisters Gönner und nahm ihn auch für drei Jahre zu sich in die Werkstatt, dort übte er sich im Metallguß. Moll war ein sehr beschäftigter Bildhauer; die flüssige Technik Donners wandte er an seine dekorativen Grabskulpturen, die massige Behandlung der Haare wird zum routinierten Schmiß, die Engelsköpfchen sehen aus als wären sie durchs Wasser gezogen; die vertikale Linie der Frauen Donners wiederholt sich zum Ornament.

Dorfmeister hatte bei Moll und den anderen Lehrern der Akademie gelernt, was zu lernen war, jetzt stand sein Sinn nach Italien, nach Rom; eine gnädig bewilligte kaiserliche Pension sollte ihm die Reise ermöglichen; um sie zu erlangen, schuf er sein „Memorial“. „Die Gruppe (von Alabaster und vergoldetem Silber) ist rund gearbeitet, hat ein marmornes Fußgestell und besteht in drey Figuren, nämlich Apollen, Minerva und einem Genius. Die beyden Gottheiten, welche das hohe Ehepaar allegorisch vorstellen (Kaiser Josef II. und seine Gemahlin ‚die Infantin von Parma, die selbst eine geschickte Malerin war und viele Kenntnisse in den bildenden Künsten besaß‘) saßen in einer Wolke und der Genius, in dessen Gestalt ich mich gehüllt hatte, drückte seine rechte Hand ans Herz und überreichte Minerva eine Bittschrift, auf der folgende Worte standen: Suscipe Celsa studentem.“ Die Arbeit fand vollen Beifall, aber die erhoffte klingende Anerkennung blieb aus; da stellte der enttäuschte Künstler seine Gruppe ganz mutlos auf einem kleinen Platz nah der Burg aus, „weil eben bey Hof Galla war und viele Herrschaften da vorübergingen;“ dort sah sie der fürstlich Liechtensteinsche Galerieinspektor Fanti, empfahl sie seinem Herrn, der das Kabinettstück für die Galerie erwarb. Auf Fürst Wenzel Liechtenstein mußte nun Dorfmeister alle seine Hoffnung setzen — darüber schweigt zwar die Biographie, doch mag die Rücksicht auf seinen Vetter Dallinger, der Fantis Nachfolger geworden war, Dorfmeister veranlaßt

Abb. 62, Abb. 63, Abb. 64.

haben, diese Episode seines Lebens nicht zu erwähnen, da sie wieder mit einer Enttäuschung geendet hat. Im Besitz des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein ist ein kleines Albasterrelief, das mir ein Dokument von Dorfmeisters Dank und Bitte an den hohen Mäzen des 18. Jahrhunderts zu sein scheint. Ein anmutiges Stück, das vom malerisch hingetupften zum freien Rund herauswächst; eine Allegorie, die vom ewigen Namen des Fürsten erzählt, der die schönen Künste beschirmt; ihm kann Chronos mit Sense und Stundenglas nichts anhaben, laut wird sein Ruhm in alle Welt posaunt, ein zweiter Herkules wirft er die Neider zu Boden; Athene eilt zu ihm hin. „Nimm mich mit", bittet ein Knabe, läuft ihr nach und hält sich an ihrem Rock; Athene wendet sich um und nickt ihm Gewährung. Suscipe Celsa studentem . . . Aus dem Reich der mythologischen Allegorie treten wir in die Wirklichkeit; unter einem Zelt steht der Fürst und erteilt Audienz; ein Bittsteller kniet vor ihm und trägt mit innigem Ausdruck sein Anliegen vor; ein zweites zierliches Rokokofigürchen — vielleicht Dorfmeisters Gönner Fanti — empfiehlt ihn dem hohen Herrn. Das Hündchen ganz vorn und das lockere Cartellino schließen das duftige Gelegenheitsgedicht ab. Wenn Dorfmeister auch den Namen nicht darunterschrieb, so ist es doch sicher sein Werk. Der Tenor der Chronosfigur und die verblasene Behandlung kehren auch auf seinen dekorativen Giebelskulpturen und den Altarfiguren wieder, die den verbitterten Mann in seinen reifen Jahren beschäftigten. Am nächsten steht das Relief dem Memorial, nur wirkt dieses als Freigruppe weniger malerisch und ist der Rolle zuliebe, die es spielen sollte, mit größerer Genauigkeit ausgeführt. Die Züge der Gottheiten sind aus dem Porträt gewachsen, Apoll hat des Kaisers lange Nase zum kurzen Kinn. Minerva das feine kapriziöse Profil der Maria Isabella von Bourbon, ihre Arme tragen den reichen Perlenschmuck der hohen Frau; in dem hingebungsvollen Neigen Apolls zur höher thronenden Göttin spricht der liebende jugendliche Gatte, den der Gott darstellen will. Von Raphael Donners Kunst nahm Dorfmeister seinen Anfang, wie eine Erinnerung an Donners Providentia vom Neuen-Markt-Brunnen liegt es über der lieblichen Minerva mit der vertikalen, schon übervertikalen Kopfhaltung. Über dem runden Postament quellen die Wolken auf, in ihnen lagern in leise angeschlagenem Dreiklang die Gestalten, durch ein geistiges Band nur lose zusammen-

Abb. 65.

gehalten; ein reizvoll wucherndes Gewächs ohne struktiven Zwang. Am seltsamsten mutet uns die Allegorie des kleinen Putto an; doch entsprach sie dem Geist der Zeit; Johann Berger, ein Tiroler Bildhauer reicht sein Aufnahmstück ein: Pallas schützt einen Jünger der Kunst und tritt den Neid zu Boden — und bringt ebenso den Kunstjünger als kleinen Knaben, der neben der Göttin herläuft; sein linkes Ärmchen hält sie beim Rock und will zugleich dem Fußtritt, den Minerva dem Neid versetzt, nachhelfen.

In verwandten Geleisen arbeitet J. Platzer aus Prag sein Modellzimmer mit Minerva darin und den Putten, die alle Künste vorstellen. Die häufige Allegorie war in ähnlicher Fassung schon in der ältesten Preismedaille der Akademie festgehalten; hier bekommt sie noch ihren intimen Reiz; denn der Künstler läßt uns in das Modellzimmer sehen, in dem die Schüler gerade bei der Arbeit sind; zwischen den Pfeilern hängt das Bildnis der Kaiserin, der gnädigen Gönnerin der Anstalt und links blicken wir auf Wien mit seinen charakteristischen Türmen und dem abschließenden Kahlengebirge.

Wieder eine Verherrlichung der Kunst im Gewande der klassischen Sage gibt Zächerle in seinem Pygmalionrelief; es ist des Künstlers Schicksal, dem die Gottheit einmal nur Gnade gewährt hat, indem sie seinem Werk Dasein und Bleiben verlieh. Das Relief ist hier schon weit von seinem Anfang, der Kunst Donners, entfernt. Des Meisters Liebreiz liegt noch über den Gestalten, die knappe Faltengebung ist geblieben, die Göttin gemahnt an Donners Wolkengestalten; doch sperrt eine ebene Abschlußwand die schmale Szene ab, in der die Figuren in strenger Beschränkung sich runden. Um so mehr ist es zu bewundern, wie in dieser Beschränkung die luftige Wolkenerscheinung sich zu den greifbaren Gestalten unten abhebt.

Aus anderen Ländern kamen sie vom Schnitzen her oder der dekorativen Steinkunst und gingen zurück in ihre Heimat, lebten ihr fleißiges Handwerksleben, nahmen den Auftrag an und führten die Arbeit aus. Nur in diesem e i n e n Werk, das sie zur Aufnahme in die Akademie unternahmen, betraten diese verschiedenen Talente den gleichen Boden; in der Wahl des bedeutungsvollen Gegenstandes, in der feinen Detailarbeit, in dem traditionell gewordenen Bleiguß — in allem unterwarfen sie sich dem Geist der Akademie. Es heißt, daß dieser Geist etwas

Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69.

Despotisches an sich hatte, keinen andern neben sich aufkommen ließ. Von einem Künstler wird erzählt, daß er es nie über sich bekam, sich diesem Geist der Akademie unterzuordnen; es ist Franz Xaver Messerschmidt, dessen eigenwilliges Bild mehr, als uns recht ist, von der Legende verzerrt wird. Und gerade diesen Künstler möchten wir klar sehen, möchten über die Psychologie seines Schaffens genauer unterrichtet sein, denn er geht jene Wege, die auch die anregendsten Denker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gingen.

Messerschmidt ist in Schwaben geboren; er lernte das Handwerk bei seinen Verwandten Johann Straub in München und Philipp Jakob Straub in Graz, kam dann als Zwanzigjähriger nach Wien an die Akademie; Matthäus Donner hatte ihn bei sich in der Schule, Schletterer unterrichtete ihn im Metallguß, Meytens, der Direktor, protegierte den Jüngling. Er war es wohl auch, der ihn bei seinem Freund Franz von Scheyb einführte; das war für Messerschmidt großer Gewinn, der kluge Gelehrte konnte dem wißbegierigen Künstler in vielen geistigen Fragen behilflich sein. Das Bleiporträt des Meytens, Messerschmidts Aufnahmsstück in die Akademie, ist in Hermannstadt; aber hier besitzen wir eine fast gleichzeitige Arbeit, die überlebensgroße Statue der Kaiserin Maria Theresia in Laxenburg; sie soll nach einem Entwurf des Meytens gearbeitet worden sein. Ein gelungenes Werk: die Kaiserin majestätische Herrscherin und doch liebenswürdige Frau; die modische Kleidung ohne ins kleinliche zu versimpeln und ohne in der plastischen Ausführung unangenehm voluminös zu geraten; die Falten des Reifrockes fließen und stehen, die abgebundenen Ärmel, Schmuck, Verschnürung, Stickerei arbeiten der Massigkeit entgegen. Der gewaltige Rock ist unten zur Silhouette gehoben, die Fußspitzen schauen vor, das Standmotiv wird durchgefühlt, und der peinliche Eindruck, daß das Gleichgewicht in der Glocke begründet wäre, kommt nicht auf. In Messerschmidts Arbeiten am Savoyischen Damenstift in Wien, vor allem seiner schlanken Immakulata sehe ich noch den starken Einschlag der Münchner Schulung; in ihren Zügen ist kein Anklang von Raphael Donners klassischem Ideal zu spüren, die zarten Formen verschwinden unter den Falten des Gewandes. Doch fügt sich seine Art dem österreichischen Akkord gut ein; es ist nur eine andere Blüte desselben Stammes, denn viel tirolische

Abb. 74, Abb. 75.

Schnitzerei, viel Wiener Akademiestil mischt sich zwischen die derben und feinen Töne in der bayrischen Kunst. In der Immakulata an der Fassade hat der Künstler die Mutter des Menschensohnes ins Himmlische losgelöst, in der Witwe von Sarepta, der Brunnenfigur im Hof, die biblische Frau ins Genre gezogen. Der junge F. M. Fischer soll Messerschmidt bei der Arbeit im Savoyischen Damenstift geholfen haben, ihm möchte ich auch einen kleinen Anteil bei der Brunnengruppe zuerkennen.

Es ist mir schwer, fast unmöglich, den Stil Messerschmidts zu fassen; die beglaubigten Werke des Künstlers stehen unverbunden nebeneinander; von dem Grabmal, das er der verstorbenen Gattin seines Lehrers in München errichtet, führt kein klarer Weg zu seinen späteren Werken. Der feine Kopf blickt mit rätselhaftem Ausdruck; die Augen ohne Pupillen scheinen in ihren lebendig bewegten Lidern zu lächeln, der Mund ist geschlossen und scheint zu zucken; es ist ein unterdrücktes Leben in dieser freiwillig gewählten symmetrischen Versteinerung. Wenn das Auge Gottes und das Buch mit den sieben Siegeln nicht wäre, niemand würde in dieser Ausdrucksstudie die Religion vermuten, viel eher das geheimnisvolle Haupt einer Sphinx darin sehen. Vielleicht verleitete mich das Lebenswerk des Künstlers, die Serie seiner Charakterköpfe, zu einer gewaltsamen Interpretation der Allegorie; vielleicht stimmt die Auslegung und der Faden liegt bloß, der von dieser Marmorbüste zu seinen Bleiköpfen führt. Die Beschäftigung mit den „Charakterköpfen" beginnt bereits um 1770; bis zu des Meisters Tode waren 49 von den 64 geplanten vollendet, davon 32 in Blei, 16 in Stein und einer aus Holz; die aus Blei haben an der Seite die Numerierung eingeschlagen. Die lebensgroßen Köpfe über einfachen Sockeln sind Ausdrucksstudien; zumeist zeigen sie die vorübergehende Veränderung der Züge durch physische und psychische Erregungen, einige spiegeln auch bleibende körperliche und geistige Zustände wieder. Als die Serie noch beisammen war und in der Praterbude „Zum Thurm von Gothenburg" dem Publikum gezeigt wurde, ist Messerschmidts erste Biographie von dem „Verfasser der freymüthigen Briefe über Böhmens und Österreichs Schafzucht" erschienen; in diesem Heftchen haben die Köpfe schon Namen bekommen. Der Gähnende; der Melancholikus; der abgezehrte, an den Augen leidende Alte; der etwas Starkes Riechende; der vom Ertrinken Gerettete; der Hypochonder; der von

Abb. 76, Abb. 77, Abb. 78.

einem schweren Geheimnis Gedrückte; der unfähige Fagottist . . . Ob in diesen Namen noch alte Tradition steckt, ob sie vom anonymen Verfasser erst den Köpfen gegeben wurden, läßt sich nicht entscheiden; jedenfalls wollen sie nur den äußern Eindruck festhalten. Die sonderbaren Skulpturen haben dem Künstler den Beinamen „Hogarth der Plastik“ eingebracht, auch hätte er Lavaters physiognomische Lehren in die Kunst übertragen; demgegenüber wird auch Mesmer, der Erfinder der Magnetkuren, genannt, der zu Messerschmidt schon in seiner frühesten Kindheit Beziehungen hatte, die auch noch in Wien weiterbestanden. „Wenn nun der Mesmerismus als Theorie von der Innervation ausgeht, welche als magnetische Kraft vom Nervensystem entspringend, der Strom ist, dessen Wirkung das gesamte Empfindungs- und Bewegungsvermögen des Körpers, und zwar physisch wie psychisch, bedingt, so stellen sich die wunderlichen Charakterköpfe Messerschmidts als die künstlerischen Versinnlichungen der mannigfachsten Erscheinungen dar, welche als sichtbare Ergebnisse der fluktuierenden Innervation im Menschenantlitz auftreten können“ (Ilg). Es wäre wohl niemals der Versuch einer so wissenschaftlichen Erklärung gemacht worden, wenn nicht eine zeitgenössische literarische Quelle, Friedrich Nicolai in seiner Reisebeschreibung, Messerschmidts Seltsamkeit mit dem geistersehenden Treiben gewisser irregeleiteter Köpfe in Verbindung gebracht hätte. Es ist ein tragischer Witz, daß wir den einzigen Einblick in des Künstlers geistiges Leben nur durch die Brille jenes seichten Aufklärers haben, der die Seelennöte des einsam Schaffenden im letzten Grunde als die natürlichen Folgen seiner sitzenden Lebensweise ansah. Und gerne sehen wir in den schrullenhaften Worten, die Nicolai uns als des Meisters geheimnisvolles Bekenntnis weitergibt, ein launiges Abblitzen des lästigen Interviewers. In Messerschmidts Charakterköpfen liegt nichts, das Teufels- und Aberglauben und einen getrübten Geist erkennen ließe; und wenn ihm auch eine erschöpfende Abfolge der wichtigsten Ausdrucksdarstellungen vorgeschwebt hat, so wußte sie sein künstlerisches Talent im rein Anschaulichen zu geben und nirgends schlägt der Unterton einer dogmatischen Theorie durch. Vielleicht hat sein Verkehr mit Mesmer, der bei seinen Kuren durch Herbeiführung von Krisen die Krankheit heilen wollte, den Künstler mit dem wechselnden Ausdruck der Empfindungen in den Zügen des Gesichtes vertraut gemacht; vielleicht

haben ihn schon bei seinem Aufenthalt in England die moralisierenden Karikaturen Hogarths in dieser Richtung beeinflußt; vielleicht ließ er sich auch von jener breiten Welle physiognomischer Studien heben, die Lavaters großes Werk vorbereiteten. In dem Gebiet der bildenden Kunst, vor allem der Skulptur, bedeuten Messerschmidts Köpfe, der Niederschlag allgemeiner geistiger Strömungen, einen wichtigen Schritt. Gegen die Typisierung ins Immergültige, Formvollendete wendet sich die Erfassung des tatsächlich Gegebenen, des Augenblicklichen. Es ist die Einstellung auf den Einzelfall der Natur; daß dieser Einzelfall sich im Genie auch zum Gesetz durchringt, ist das Geheimnis und die Voraussetzung aller Kunst. In ihr werden die einmaligsten Gestalten, ein Hamlet, eine Iphigenie, zum Typus vergrößert. Auch in Messerschmidts Köpfen wird der Einzelfall, das Ergebnis der neuen Beschäftigung mit der Natur, zum Charaktertypus. Hier liegt eine Wurzel bloß, die den kräftigsten Stamm treiben sollte; aus dieser neuen Einstellung auf die umgebende Natur erwächst der Klassizismus; an seiner Entfaltung hat Messerschmidt durch die überraschende Serie mitgearbeitet. Darin liegt sein Verdienst.

Fern von der Akademie, in völliger Einsamkeit hatte sich Messerschmidt seinem Lebenswerk gewidmet; hatte Wien den Rücken gekehrt, als eine neue künstlerische Strömung in der großen Aufgabe der dekorativen Ausschmückung des Schönbrunner Parkes erstarkte. Wilhelm Beyer war ihr Führer; ein vielseitiges Talent: Begründer der nationalen Gartenkunst, Architekt, Maler und Bildhauer; Theoretiker und Literat; und wie einst Rauchmiller oder Steinl sich von ihrer umfassenden Tätigkeit in der Beschränkung der Elfenbeinschnitzerei sammelten, so bossierte Beyer, dem veränderten Geschmack der Zeit entsprechend, seine Ideen ins Kleine für Porzellan. Er hatte in Paris und Rom gelernt und kam als reifer Künstler nach Wien. Als er sich um die Mitgliedschaft der Akademie bewarb, legt er eine erledigte Arbeit vor, seinen Entwurf für eine in Ludwigsburg ausgeführte Porzellangruppe. Mehr als ein Dutzend Bildhauer nimmt Beyer auf, die unter seiner Leitung, zum großen Teil auch nach seinen Modellen, den skulpturalen Schmuck des kaiserlichen Gartens herstellen sollen. Am Fuße des Hügels, den die Gloriette krönt, breitet sich ein Bassin mit mächtigem Abschluß; weiße Wassergeschöpfe auf hochgetürmten

Abb. 82.

Steinblöcken umgeben die Hauptgruppe der Thetis und des Poseidon. Zwischen diesem in den Hügel eingeschnittenen Marmorwerk und der Gartenfassade des Schlosses liegt das große Parterre. Vor die dunklen einfassenden Laubkulissen sind auf einfachen Sockeln die Gestalten der antiken Mythologie, Sage und Geschichte gestellt. Beyers Kunst läuft in derselben Linie wie der gleichzeitige in Wien zentralisierte Akademiestil, nur fehlt ihm die lokale, von Raphael Donner abstammende Prägung. Wie Donners Kunst aus dem manieristischen Cinquecentostil seine klassizistische Färbung zog, so hat sich Beyer an die französische Bildhauerei, die in ihrem Hauptstrom dieselbe nordisch-italienische Richtung ununterbrochen fortentwickelt hatte, angeschlossen. Darum mischen auch Beyers Mitarbeiter ohne inneren Widerstand den österreichischen Klang hinein. Es ist nur eine Nuance zwischen Beyers Gruppe Janus und Bellona und des Tirolers Veit Kininger Mars und Minerva; aber in dieser Nuance, dem gedrehten Oberkörper der Göttin mit dem zurückgebogenen Hals, den Faltenzügen, die sich dem Standmotiv unterordnen und nicht eine selbständige Prätention haben wie Beyers Draperien — in dieser Nuance spüren wir noch deutlich den Atem des großen Ahnen österreichischer Kunst.

Nur einer der Schönbrunner Bildhauer, Johann Hagenauer, bringt in den internationalen Stil Beyers eine andere Färbung, die Raphael Donner und seiner österreichischen Nachfolge ferne steht; es ist die bayrische Schulung, die ihn ebenso wie Messerschmidt in den leichten Gegensatz stellt. Hagenauers Heimat ist Salzburg; das Stift St. Peter, wo sein Onkel Abt war, bewahrt eine Holzschnitzerei des jungen Künstlers, sein frühestes bekanntes Werk. Es ist ein Reliquienbehälter; doch beherrscht der Zweck nicht den Aufbau, eigentlich ein religiöses Kabinettstück, das die Glorie des hl. Laurentius darstellt. Die symmetrische Kartusche wird von flamboyantem Ornament, von Wolken und Figuren überwuchert; in dem bewegten Feld ist ein Flachrelief mit dem Martyrium eingeschnitzt. Eine zahme Architektur, die vom Skulpturalen verdrängt wird, die allegorischen Frauen bringen die Einfassung, Laurentius in der Glorie die Bekrönung; das Wappen der Hagenauer an dem Sockel verleiht der befangenen, etwas handwerklichen Schnitzerei den intimen Reiz eines Familienstückes. Christus an dem Pranger ist nur drei Jahre später entstanden; Hagenauer hat den

Abb 84, Abb. 85, Abb 86, Abb. 87.

Metallguß gelernt und gibt in dieser kleinen Statuette ein ausgezeichnetes Beispiel, dessen ästhetischer Eindruck noch durch die seltene und wundervolle Vergoldung erhöht wird. Christus sinkt, ein völlig Entkräfteter zusammen; sein zarter Leib hat die Pein nicht ertragen. Hagenauer ist ganz aufs reale Detail eingestellt; darum die eingehende Behandlung des Prangers und der Kette, die Durchbildung der Haare, die von Blut und Schweiß zu Strähnen verpickt herabfallen. In dem Immakulata-Denkmal vor dem Salzburger Dom verläßt er die feine Goldschmiedekunst und gibt eine große dekorative Leistung.

Schon ein halbes Jahrhundert früher war die Säule geplant gewesen; die Vergleichung des ersten Modells (im Salzburger Museum) zum ausgeführten Werk erweist, wie die erst dominierende Architektur, die nur zur gegenständlichen Erklärung die Skulptur annahm, bis auf einen untergeordneten Kern verschwinden muß und die figuralen Glieder die architektonischen Funktionen übernehmen. Zugleich Säule und Bekrönung steht die hl. Jungfrau über der Kugel; ihr Blick geht hinunter, er gibt der Figur struktives Wurzeln in der Basis — die himmlische Erscheinung entwickelt sich nach oben. Besonders deutlich wird der Zusammenhang mit der bayrischen Kunst an Hagenauers Typen; Marias Züge sind den Frauen Günthers nahe verwandt; auch die Draperie ist nicht österreichisch, nicht statuarisch; üppige Faltenzüge, die nur den malerischen Kontrast zur glatten Haut erstreben. Nach dieser Leistung läuft Hagenauer aus, von wo er kam; er verliert sich ins Kunstgewerbe.

Die große Kunst geht in Donners Richtung weiter. Schrittweise wandeln sich die gestreckten rhombischen Umfassungen ins längliche Rechteck; der Kontrapost, in dem sich die Hüfte ausbog, die Schulter noch senkte, wird ins bloß angedeutete Spielbein reduziert; die Draperie wird zur antiken Toga; die kräftigen reifen Männer- und Frauengestalten werden zu schlanken Jünglingen und anmutigen Mädchen zurückgeschraubt. Kaum merklich hat sich der Wandel vollzogen; in der Bewegung des Abschied nehmenden Toten an dem anonymen Grabmal in Großsiegharts liegt noch die Fülle des 18. Jahrhunderts, in den Bronzereliefs Mervilles in der Wiener Michaelerkirche sind die Figuren schon knapper gefaßt und lösen sich als isolierte Silhouetten vom Grunde. Bei Johann Martin Fischer vollzog sich die Entwicklung in kleinen

Abb. 88, Abb. 91, Abb. 92.

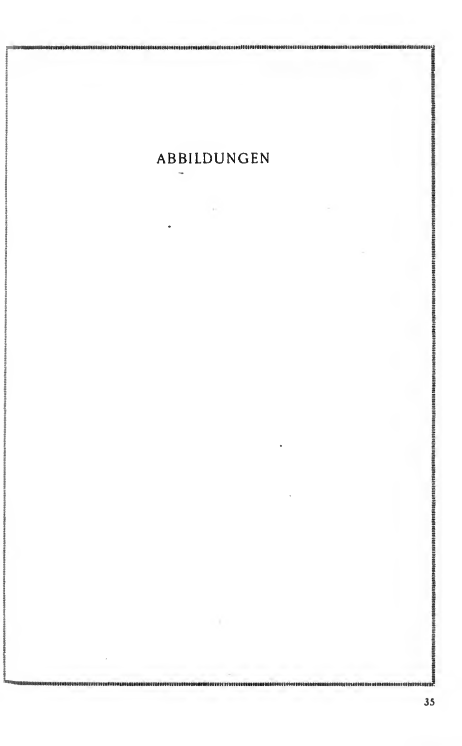
Schritten; er ist ein beschränktes Talent, das sich von der Zeit nur widerstrebend treiben läßt. So wirken seine Arbeiten, die aus der lokalen Schulung des Tabota und Schletterer herauswachsen, trotz ihrer antiken Verkleidung und der Gedankenfülle, die sein Leseehrgeiz ihnen bisweilen zu grunde legte, im Formalen zurückgeblieben. In seinen Frauen hat sich Donners große Form nur selten bis ins antikisch Abstrakte gewandelt, die Kinder sind ein wenig frommer, gedämpfter geworden; doch ist in seinen Genien noch Kraft und Mark und irgendwie schwingt noch immer die liebgewohnte weiche S-Linie durch seine Gestalten. Wien ist dem Künstler zu herzlichem Dank verpflichtet; Fischers Brunnen sind den alten Plätzen treue Wahrzeichen; in ihrer anspruchslosen Dimension konnten die meisten das Anwachsen des Verkehrs durchhalten. Es sind so viele und einer sieht dem andern fast gleich; ihre bescheidene Erscheinung prägt sich ein, ohne daß man es merkt; wie eine einfache Melodie, die in uns fortsummt und wir wissen nicht, wann sie uns kam, klingen diese freundlichen Erscheinungen mit in dem reichen Bilde der Stadt.

In dem stärkeren Künstler Franz Zauner vollzog sich der Wandel abrupt; sein römischer Aufenthalt bildet eine Scheidung zwischen seinem ersten Stil, der von der bayrischen hemmungslosen Stuckkunst ausging und in dem Brunnen in Schönbrunn sich in Raphael Donners Bahnen bewegte — und seinem zweiten Stil, der Österreichs bestes Empire und die wichtigste Unterlage zur breiten Fortentwicklung bedeutet. In dem Grabdenkmal der Grafen Fries in Vöslau ist die völligste Loslösung von Donners persönlicher Leistung geschehen. Aus dem Gefühlsstrom, in dem die Gruppen Donners zur Einheit flossen, ist ein geistiges Band geworden, das sich um den Vater und seinen Sohn legt. Wenn auch ein klarer Umriß die Figuren aneinanderhält, daß die Worte aus dem Buch des Schicksals in ungebrochener Linie aufsteigen und durch des Vaters Blick zum Sohn abtropfen können, so scheint immer noch ein Überschuß an geistigem Wert, den keine Anschaulichkeit mehr binden will, zu bleiben; aus dem klassischen Verständnis der Antike heraus ist das Werk geboren, der stille Ernst einer attischen Grabstele liegt über den Gestalten.

Nichts von Donners persönlicher Leistung ist zu spüren — und trotzdem bleibt dem Denkmal doch ein feiner Unterton, trotzdem klingt

Abb. 93, Abb. 94, Abb. 97.

in ihm noch eine Erinnerung an den weichen Zauber unseres österreichischen Barocks, wie es am vollsten und reichsten in Donners Kunst zusammenwuchs. Aus Donners umschriebenen Zügen ins Typische verallgemeinert bleibt dieser wärmere Ton, dieser rundere Anschlag, dieser fließende Schmelz — in klarem Gegensatz zur strengeren und energischeren Kunst anderer Länder — auch den Werken des folgenden Jahrhunderts.



ABBILDUNGEN

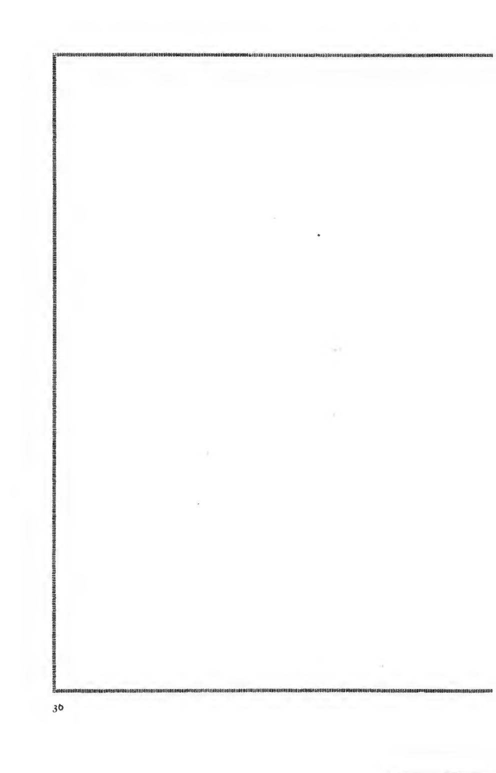




Abb. 1. Bisamberg. Ölberggruppe

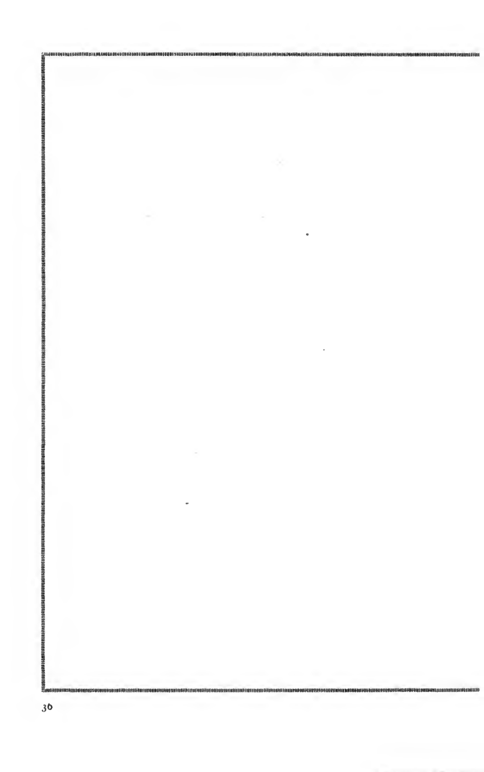




Abb. 1. Bisamberg. Ölberggruppe



Abb. 2. Matthias Rauchmiller
Figur an der Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien



Abb. 3. Johann Frühwirth
Figur an der Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien



Abb. 4. Paul Strudel
Figur an der Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien



Abb. 5. Johann Ignaz Bendl, Reliefs an der Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien



Abb. 6. Matthias Rauchmiller
Gipsmodell, hl. Johannes Nepomuk, Prag, Privatbesitz



Abb. 7. Johann und Ferdinand Brokoff
Standbild des hl. Franz Borgia auf der Karlsbrücke in Prag



Abb. 8. Matthias Rauchmiller
Elfenbeinkrug, Wien, Sammlung Liechtenstein



Abb 9. Ignaz Elhafen
Das Urteil des Paris, Elfenbeinrelief, Wien, Kunsthistorisches Museum

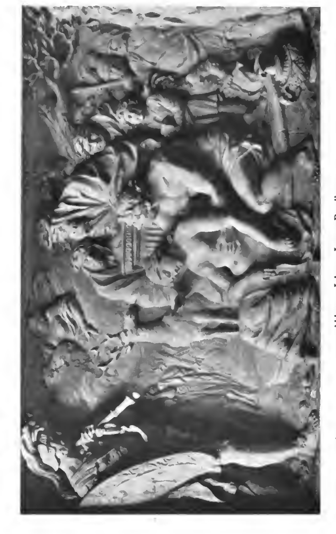


Abb. 10. Johann Ignaz Bendl
Elfenbeinrelief, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 11. M. Steinl
Leopold I., Elfenbeinstatuette, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 12. M. Steinl, Josef I., Elfenbeinstatuette, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 13. Balthasar Permoser
Apotheose Prinz Eugens, Belvedere



Abb. 14. Bernhard Mändl
hl. Petrus an der Domfassade, Salzburg



Abb. 15. Bernhard Mändl
Modellstatuette, Salzburg, Museum



Abb. 16. Bernhard Mändl
Brunnenfigur, Salzburg, Pferdeschwemme beim Neutor



Abb. 17. J. Th. Stammel, Holzrelief, Kallwang



Abb. 18. J. Th. Stammel
Das Gericht, Holzfigur, Kloster Admont, Bibliothek



Abb. 19. J. Th. Stammel
Die Hölle, Holzfigur, Kloster Admont, Bibliothek



Abb. 20. Hl. Michael, kleine Holzschnitzerei in der Pfarrkirche in Kefermarkt



Abb. 21. J. Winterhalder
Norbert-Denkmal im Klosterhof der Heiligenbergkirche (Mähren)



Abb. 22. J. Winterhalter
Hl. Andreas auf der Brücke in Namiest



Abb. 23. M. Braun
Hoffart, Steinfigur in Kukus



Abb. 24. M. Braun
Unkeuschheit, Steinfigur in Kukus



Abb. 25. M. Braun
Glaube, Steinfigur in Kukus



Abb. 26. M. Braun
Hl. Luitgard, Standbild auf der Karlsbrücke in Prag



Abb. 27. L. Mattielli
Steingruppe, Wien, Schwarzenberggarten



Abb. 28. L. Mattielli
Steingruppe, Wien, Schwarzenberggarten



Abb. 29. Art des Mattielli, Hetzendorf, Schloß



Abb. 30. L. Mattielli
Erzengel Michael, Portalskulptur an der Michaelerkirche in Wien



Abb. 31. Diego F. Carlone
Keuschheit, Stuckfigur im Stift St. Florian



Abb. 32. G. Giuliani
Brunnen im Stiftshof zu Heiligenkreuz



Abb. 33. G. Giuliani, Fußwaschung, Holzschnitzerei, Heiligenkreuz im Kreuzgang



Abb. 34. Raphael Donner
Parisstatue, Schloß Mirabell in Salzburg



Abb. 35. Raphael Donner
Stiege im Schloß Mirabell in Salzburg



Abb. 36. Raphael Donner
Merkurstatuette im Stiftsmusum in Klosterneuburg



Abb. 37. Merkurstatuette im Kunsthistorischen Museum in Wien



Abb. 38. Donner zugeschrieben
Böckchenträger, Bleistatuette in der Sammlung Figdor in Wien



Abb. 39. Raphael Donner
Johannes-Nepomukfigur in Linz



Abb. 40. Raphael Donner
Bleigruppe, hl. Martin und Bettler, Preßburg, Dom



Abb. 41. Raphael Donner
Apotheose Karl VI., Wien, Belvedere.



Abb. 42. Raphael Donner
Bleifigur des Flusses Ybbs vom Neuen-Markt-Brunnen, Depot des Museums der Stadt Wien



Abb. 43. Raphael Donner
Detail vom Fluß Ybbs (Neuer-Markt-Brunnen) Depot des Museums der Stadt Wien

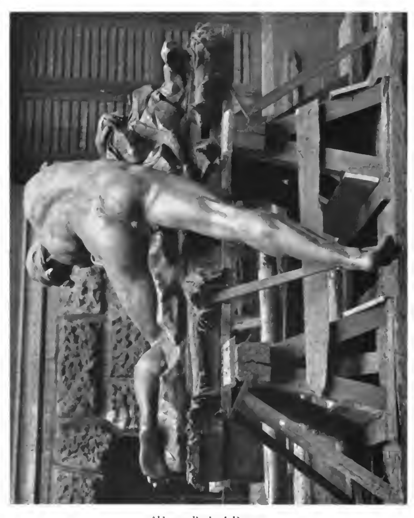


Abb. 44. Raphael Donner
Bleifigur des Traunflusses (Neuer-Markt-Brunnen), Depot des Museums der Stadt Wien



Abb. 45. Raphael Donner
Bleifigur des Flusses March (Neuer-Markt-Brunnen), Depot des Museums der Stadt Wien



Abb. 46. Raphael Donner, Bleifigur der Providentia
(Neuer-Markt-Brunnen), Depot des Museums der Stadt Wien



Abb. 47. Raphael Donner
Bleifiguren vom Neuen-Markt-Brunnen, Depot des Museums der Stadt Wien



Abb. 48. Raphael Donner
Bleistatuette, Wien, Sammlung Auspitz



Abb. 49. Raphael Donner, Kreuzgruppe (Blei) im Gurker Dom



Abb. 50. Raphael Donner, Bleirelief, Paris-Urteil, Budapest, Museum der Schönen Künste



Abb. 51. Raphael Donner
Andromeda-Brunnen (Blei), Wien, Altes Rathaus



Abb. 52. Fr. Robba
Altarfigur in der Katharinenkirche in Agram



Abt. 53. Franz Kohl, Schmerzensmutter-
gottes, Blei, vergoldet, Schönbrunn, Schloßkapelle



Abb. 54. Unbekannter Meister, Die Zeit enthüllt die Wahrheit
Terrakottagruppe, Wien, Österreichisches Museum



Abb. 55. Art des Fr. Zächerle
Bleirelief, Venus und der tote Adonis, Wien, Sammlung Rothschild



Abb. 56. M. Donner
Simson, Prämienstück aus dem Museum des Münzamtes in Wien



Abb. 57. M. Donner
Absterbung und Wiedererweckung der Künste, Relief im Stiegenhaus des Palais Breuner in Wien



Abb. 58. J. Mader
Detail der Spiralsäule an der Karlskirche in Wien



Abb. 59. J. Mader
Rätsel der Sphinx, Bleirelief, Budapest, Zichy-Museum



Abb. 60. K. F. Caspar
Engel an der Karlskirche in Wien



Abb. 61. Jakob Schletterer
Die Wissenschaft über der Barbarei siegend. Alabastergruppe. Wien, Akademie



Abb. 62. Balthasar Moll
Grab des Kardinals Trautson, Wien, Stephanskirche



Abb. 63. Balthasar Moll
Franz I., Bleiguß, im Hofgarten in Wien



Abb. 64. J. G. Dorfmeister
Memorial, Alabaster und vergoldetes Silber, Wien, Staatsgalerie



Abb. 65. J. G. Dorfmeister
Allegorisches Alabasterrelief, Wien, Palais Liechtenstein



Abb. 66. Unbekannter Meister
Kaiser Josef II., zum Teil versilberte Tonstatuette,
Wien, Staatsgalerie



Abb. 67. Johann Berger
Bleigruppe, Pallas schützt einen Jünger der Kunst und tritt den Neid zu Boden, Berlin, Kaiser-Friedrichs-Museum

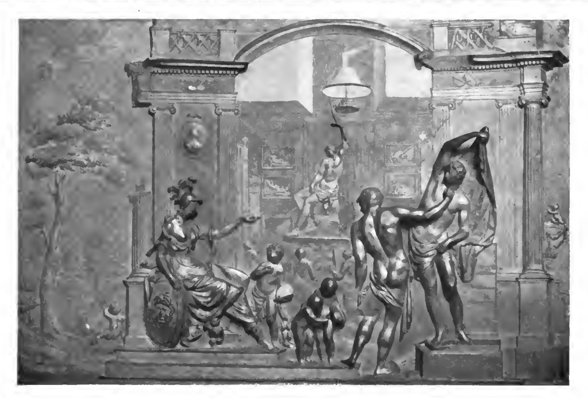


Abb. 68. J. Platzer
Modellzimmer, Bleirelief, Budapest, Museum der Schönen Künste



Abb. 69. Franz Zacherle
Pygmalion, Bleirelief, Wien, Österreichisches Museum



Abb. 70. Unbekannter Meister
Perseus zeigt der Andromeda das Medusenhaupt im Wasserspiegel, Blei,
Wien, Sammlung Benda



Abb. 71. Unbekannter Meister
Christus und die Samariterin, Bleirelief, Wien, Sammlung Jurié



Abb. 72. Dominikus Moling, Hl. Theresia, polychromierte und vergoldete Holzfigur, Brixen, im Besitz des Bildhauers Tavella



Abb. 73. J. Sautner, Kinderbacchanal, Alabasterrelief, Wien, Akademie



Abb. 74. F. X. Messerschmidt,
Maria Theresia, Bleistatue (weiß überstrichen), Laxenburg, Franzensburg



Abb. 75. F. X. Messerschmidt
Immakulata, Bleigruppe an dem Savoyschen Damenstift in Wien



Abb. 76. F. X. Messerschmidt und J. M. Fischer
Witwe von Sarepta (Blei), im Hof des Savoyschen Damenstiftes in Wien



Abb. 77. F. X. Messerschmidt
Die Religion, Marmorbüste, München, Nationalmuseum



Abb. 78. F. X. Messerschmidt
Der Mißmutige, Charakterkopf aus Blei, Wien, Staatsgalerie



Abb. 79. F. X. Messerschmidt
Van Swieten, Marmor, Wien, Nationalbibliothek



Abb. 80. Unbekannter Meister
Bleistatuette, Budapest, Leihgabe im Nationalmuseum



Abb. 81. J. Niedermayer
Herkules und der nemeische Löwe, Porzellangruppe



Abb. 82. Wilhelm Beyer
Bacchanal, Porzellangruppe



Abb. 83. Wilhelm Beyer
Lachender Satyr, Marmorbüste, Wien, Akademie



Abb. 84. Wilhelm Beyer
Janus und Bellona, Marmorgruppe, Schönbrunn, Park

8*



Abb. 85. Veit Kininger
Mars und Minerva, Marmorgruppe, Schönbrunn, Park



Abb. 86. J. B. Hagenauer
Glorie des hl. Laurentius, Holzschnitzerei, Stift St. Peter in Salzburg



Abb. 87. J. B. Hagenauer,
Christus an der Martersäule, vergoldete Bronzestatuette, Budapest,
Sammlung Delmár



Abb. 88. J. B. Hagenauer
Mariensäule in Salzburg (Bleiguß)



Abb. 89. Chr. Vinazer
Kleine Marmorbuste des Metastasio, Wien, Nationalbibliothek



Abb. 90. Anton Grassi
Biskuitgruppe, Wien, Staatsgalerie



Abb. 91. Unbekannter Meister, Grabmal, Großsiegharts

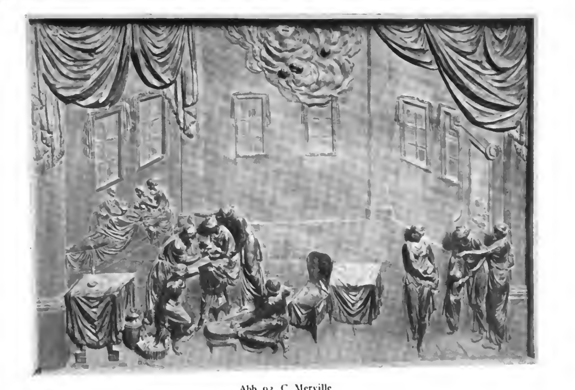


Abb. 92. C. Merville
Mariä Geburt, Bronzerelief, Wien, Michaelerkirche



Abb. 93. Martin Fischer
Mosesbrunnen, Wien, Franziskanerplatz



Abb. 94. Martin Fischer
Gruppe vom ehemaligen Brunnen am Hof in Wien
Depot des städtischen Museums



Abb. 95. Zauner zugeschrieben
Brunnenfigur aus Blei, im Fürstlich-Liechtensteinschen Besitz



Abb. 96. F. Zauner, Grabmal Leopolds II., Wien, Augustinerkirche



Abb. 97. F. Zauner, Grabmal der Grafen Fries, Vöslau, Villa Gutmann

ERLÄUTERUNGEN
ZU DEN ABBILDUNGEN

Die den Abbildungen zugrundeliegenden photographischen Aufnahmen wurden großenteils vom Staatsdenkmalamt zur Verfügung gestellt; ebenso konnten einzelne Bildstöcke aus Publikationen dieses Amtes benützt werden. Weitere Aufnahmen stammen von den Firmen Bruno Reiffenstein, J. Löwy, Würthle & Sohn etc.

Abb. 1. Der Kalvarienberg mit den polychromierten Stuckfiguren ist 1696 von der Gräfin Margareta Bouquoy, geb. Abensperg-Traun, gestiftet worden. 1827 wurden die Figuren restauriert. Literatur: E. Tietze-Conrat, Eine niederösterreichische Skulpturengruppe vom Ende des 17. Jahrhunderts, im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale, 4. Band, 2, 1906.

Abb. 2, 6 und 8. Matthias Rauchmiller, angeblich ein Tiroler; Maler, Architekt, Bildhauer; als letzterer vor allem anerkannt. Geb. um 1648, seit 1676 in Wien nachweisbar; 1677 und 1678 Grabdenkmäler in der Magdalenenkirche in Breslau und die Ausgestaltung der Piastenkapelle in Liegnitz. 1681 arbeitet er im Auftrag des Barons Wunschwitz eine Statuette (41 cm hoch, signiert „Math Rauchmüller fec. Viennae Ao. 1681") des hl. Johannes Nepomuk (jetzt im Besitz der Familie Pešina in Prag), nach der Johann Brokoff ein großes Holzmodell und W. H. Heroldt die Gußfigur für die Karlsbrücke in Prag verfertigt. 1682 Projekt zur Pestsäule am Graben, das aber von J. B. Fischer von Erlach umgestaltet und im oberen Teil durch einen neuartigen Entwurf Lod. Ott. Burnacinis (1636 bis 1707) ersetzt wurde. Drei Engel — ein sitzender mit dem Buch, zwei stehende mit Laute und Posaune — die Rauchmiller gearbeitet hatte, fanden bei dem endgültigen Aufbau Verwendung. Am 15. Februar 1686 stirbt er in Wien, die letzte Arbeit war der Freskenschmuck des Passauer Domes. Rauchmiller wird auch als Elfenbeinschnitzer gerühmt; die höchste Qualität namenlosen Gutes wird ihm zugeschrieben, der abgebildete Humpen ist das einzige vollsignierte und datierte (1670) Stück. Literatur: Bertold Haendke, Matthias Rauchmiller, der Bildhauer, Repertorium 25. Band (1902); Hajdecki, Regesten in Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 1908; E. Tietze-Conrat, Des Bildhauers F. F. Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland (Quellenschriften 1907); Dr. Joh. Ev. Kappel, Der Dom des hl. Stephan zu Passau, Regensburg 1912. Über seine Beteiligung an der Grabensäule siehe den grundlegenden Aufsatz von Alois Hauser, Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines, 21. Band (1882); E. Tietze-Conrat, Die Pestsäule am Graben, in „Österreichische Kunstbücher". Über den hl. Johannes s. Podlaha in Lehners „Method", XXIV, Nr. 11/12, Seite 131.

Abb. 3. Johann Frühwirth, „des Äusseren Raths und Hofbildhauer", geb. in Wien 1640, gest. Wien 1701. Von ihm wurde 1679 die provisorische hölzerne Votivsäule am Graben aufgeführt, die 1687 durch die marmorne Pestsäule ersetzt wurde. Ebenso waren auch der Josefs- und Leopolds-Brunnen am Graben

von ihm, deren Figuren 1804 durch Arbeiten J. M. Fischers ersetzt wurden. Für die marmorne Grabensäule arbeitete er die sechs oberen Reliefs des Postamentes, sechs (nicht mehr existierende) Putten auf dem Geländer, den stehenden Engel mit dem Herzogshut und den sitzenden mit der Fackel. Literatur: In Thiemes Künstlerlexikon. Dazu E. Tietze-Conrat, Die Pestsäule etc.

Abb. 4. Paul Strudel, geb. 1648 in Cles auf dem Nonsberg in Südtirol, dürfte um 1680 nach Wien gekommen sein, wo er an der skulpturalen Gestaltung der Grabensäule den größten Anteil hatte (Modell zum Guß der Dreifaltigkeit, Figur Leopolds I., Gruppe Glaube, Pest und Engel, der Engel mit der Krone, die drei inschrifttragenden Engel etc.) 1696 beginnt er die lebensgroßen Statuen von Habsburger Fürsten zu arbeiten, von denen er fünfzehn vollendete, die heute im großen Saal der Hofbibliothek stehen. Er stirbt 1708. Literatur: Alois Hauser, a. a. O.; Ilg, a. a. O. (Register); E. Tietze-Conrat, Die Pestsäule etc.

Abb. 5 und 10. Franz Ignaz Bendl, geb. zu Pfarrkirchen in Bayern, seit 1692—1708 in Wien nachweisbar. Für die Pestsäule vollendet er die sechs Reliefs, die Fischer von Erlach hatte „modellieren und aus dem Groben ausschlagen lassen". Für Brünn arbeitet er 1693 bis 1699 den Brunnen der Kaufleute (jetzt im Hof des Franzensmuseums); auch der Brunnen auf dem Krautmarkt, der sogenannte Parnaß, wird ihm zugeschrieben. Auch Medaillen und Elfenbeinschnitzereien sind von ihm bekannt, unter diesen eine Serie von zwölf mythologischen Darstellungen, von denen eine signiert und 1684 datiert ist. Literatur: In Thiemes Künstlerlexikon. Dazu Hajdecki, a. a. O; E. Tietze-Conrat, Die Erfindung im Relief, Jahrbuch des Kaiserhauses, XXXV., dieselbe, Die Pestsäule etc.

Abb. 6, S. Abb. 2.

Abb. 7. Johann Brokoff, geb. in St. Georgenberg (Ungarn) 1652, lebte und wirkte zumeist in Böhmen, wo er für Kirche und Adel zahlreiche dekorative Skulpturen schuf. Sein populärstes Werk ist das Holzmodell (1682) nach Rauchmillers Gipsstatuette des hl. Johannes Nepomuk, das sich in Prag auf dem Hochaltar der St.-Johannes-Nepomukkirche auf der Skalka befindet. Das abgebildete Monument dürfte er gemeinsam mit Ferdinand M. Brokoff, seinem Sohn, und zwar im Auftrag des Fr. de Collet 1710 gearbeitet haben. Der jüngere Brokoff ist 1688 in Rothenhaus bei Komotau (Böhmen) geboren, war Schüler seines Vaters und arbeitet in Böhmen und Schlesien zumeist Grabdenkmäler (zum Beispiel W. von Mitrowitz in der Jakobskirche in Prag nach Fischers Entwurf 1715 f.) und Altarfiguren, Heiligengruppen auf der Karlsbrücke (hl. Ignatius und hl. Franz Xaver) und die Mariensäule auf dem Hradschiner Platz in Prag. Er stirbt 1731 in Prag. Literatur über beide in Thiemes Künstlerlexikon.

Abb. 8, S. Abb. 2.

Abb. 9. Ignaz Elhafen, geb. in Hall bei Innsbruck, lebte in Wien (wo er 1685 und 1697 nachweisbar ist) und Düsseldorf. Zahlreiche Schnitzereien in Holz und Elfenbein finden sich in deutschen und österreichischen Sammlungen; ihre technische Vollendung ist bewunderungswürdig, die Erfindung entnimmt er Stichvorlagen. Literatur in Thiemes Künstlerlexikon, ferner Georg Biermann,

Barock und Rokoko, Leipzig 1914, und dazu Hans Tietzes Rezension, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIX; Hajdecki, a. a. O.; E. Tietze-Conrat, Ignaz Elhafens drei Elfenbeinreliefs im Wiener Hofmuseum, in Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1914; dieselbe, Die Erfindung im Relief, a. a. O.

Abb. 10, S. Abb. 5.

Abb. 11, 12. Matthias Steinl, geb. zirka 1644, gest. in Wien 1727. Es ist möglich, daß er aus Bayern nach Wien kam, wo er 1691 schon nachweisbar ist. Er war Bildhauer, vornehmlich Elfenbeinschnitzer und seit 1692, da seine Beziehungen zum Stift St. Dorothea begonnen hatten, denen sich besonders enge zu Klosterneuburg anschlossen, auch „Ingenieur", der zahlreiche Entwürfe für Architektur, dekorative Arbeiten, kirchlichen Schmuck und Kunstgewerbe schuf. Von den zirka 50 cm hohen Elfenbeinreitern im Kunsthistorischen Museum Leopold I., Josef I. und Karl VI., sind die Josefs — „M. Steinle 1693" — und Karls — „Steinl" — signiert. Literatur: A. Ilg, Matthias Steinle, Jahrbuch des Kaiserhauses, 18. Band, Wien 1897, und W. Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur M. Steinl, Wien 1909.

Abb. 13. Balth. Permoser, geb. 1651, in dem bis 1803 salzburgischen Ort Otting, Bildhauer und Elfenbeinschnitzer, lernt in Salzburg (bei M. Guggenbichler und Weißenkirchner), lebt mehrere Jahre in Italien und Wien, die letzten Jahrzehnte in Dresden, wo er auch das abgebildete Marmordenkmal 1721 vollendet. Stirbt in Dresden 1732. Literatur: Alte Literatur zitiert bei Hans Beschorner, Permoser-Studien, Dresden 1913; Chr. Scherer, Elfenbeinplastik, Leipzig. Ferner E. Tietze-Conrat, Permoser-Studien im Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission, 8. Band, 1914; Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914.

Abb. 14, 15, 16. Bernhard Mändl, geb. in Prag, seit 1693 in Salzburg nachweisbar. Die Rossebändigergruppe ist bezeichnet: „M. B. Mandl MDCLXXXXV;" den Auftrag für die Figuren an der Domfassade — hl. Petrus und Paulus — bekommt er 1697; später dann 1714 die Statue des hl. Philippus B. für die Karlsbrücke in Prag. Literatur: Ilg, a. a. O., Register; Österreichische Kunsttopographie, 9. und 13. Band; Pillwein, Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer Künstler (1821); Jan Herain, Karluv most v Praze 1908.

Abb. 17, 18, 19. Josef Thaddäus Stammel, geb. wahrscheinlich in St. Martin bei Graz, stirbt 1765 in Admont, Haupttätigkeit 1726 bis 1765 für das Kloster Admont; seine Arbeiten sind in Holz und Stein. Die beiden großen (unschön bronzierten) Holzfiguren, aus der Folge der „Letzten Dinge" in der Admonter Bibliothek von 1760 (jede Gruppe zirka 2·5 m hoch). Das Gericht: Der Jüngling erwartet den Ausgang des Streites zwischen Himmel und Hölle um seine Seele; der Teufel mit dem Schuldbuch zu Füßen, ein Engelchen ober des Jünglings Schulter seine guten Taten aufzählend; Christus als Richter zuhöchst. — Die Hölle: Die Sieben Todsünden versinnbildlichen sie; der Zornmütige dominiert in ganzer Figur, er steht über der Unlauterkeit, die übrigen werden durch

Köpfe mit den Attributen dargestellt. (Nach Mayr s. u.) Literatur; Jakob Wichner, Kloster Admont und seine Beziehungen zur Kunst, Wien 1888; Josef Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1883; Anton Mayr, Die Werke des Plastikers J. Th. Stammel in Admont und an anderen Orten, Wien 1912; derselbe, Der Plastiker J. Th. St., im 28. Jahresbericht des k. k. Karl-Ludwig-Gymnasiums im 12. Bezirk von Wien, mit Literaturzusammenstellung.

Abb. 20. Die 64 cm hohe naturfarbene Schnitzerei aus Buxbaumholz, die von der älteren Literatur bald in den Anfang des 16. Jahrhunderts, bald um 1670 gesetzt wird, dürfte erst aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts stammen. Ältere Literatur zusammengestellt bei Florian Oberchristl, Der gotische Flügelaltar und die Kirche zu Kefermarkt, Linz 1904, Seite 536.

Abb. 21, 22. Josef Winterhalter, geb. 1702 in Förenbach, gest. in Wien 1769. Er lernt angeblich an der Wiener Akademie und bei Permoser in Dresden und arbeitet in Mähren, meist dekorative Skulpturen für Kirche und Adel; zum Beispiel die Kanzel der Niklaskirche in Znaim, Altarfiguren in der St. Thomaskirche in Brünn; Johannes Nepomuk im Kloster Hradisch-Olmütz; das abgebildete Norbertdenkmal ist von 1753. Der Skulpturenschmuck der Brücke über die Oslava — Engel und Heilige — im Auftrag des Grafen H. L. Kuefstein. Literatur: Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich 1867; Hans Tietze, Die Brückenfiguren von Namiest an der Oslava in Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung etc., III. F., IX, Nr. 2, und Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Register.

Abb, 23—26. Matthias Braun von Braun, geb. 1684 in Oetz (Tirol), stirbt 1728 in Prag. Er lernt in Italien und arbeitet von zirka 1704 an in Böhmen, vor allem dekorative Skulpturen für den Grafen Franz Anton Sporck und andere Adelige. Das Denkmal der hl. Luitgard wird 1710 auf der Karlsbrücke aufgestellt, die allegorischen Figuren in Kukus zirka 1719. Literatur: Thiemes Künstlerlexikon.

Abb. 27—30. Lorenzo Mattielli, geb. zwischen 1682 und 1688, in Vicenza, ist nachweislich 1712 in Wien, wo er unter anderm zwischen 1716 und 1731 die Skulpturen des Schwarzenberg-Gartens, Raub der Proserpina durch Pluto (Feuer), der Orithyia durch Boreas (Luft), 1717 Skulpturen für das Stift Melk, von 1724 an bis 1729 mehrere Monumentalfiguren für die Hofburg, 1727 für die Karlskirche, 1730 die Gruppe für den Eingang der Michaelerkirche, 1732 die Figuren an dem bürgerlichen Zeughaus arbeitet. 1740 ist er dauernd in Dresden, wo er 1748 stirbt. Literatur über die österreichischen Arbeiten: Ilg, a. a. O., Register und Österreichische Kunsttopographie, 1. und 3. Band; Ilg, Palastbauten des Barockstils in Wien, I, 9; Hajdecki, a. a. O.

Abb. 31. Die Allegorie bedeutet die Keuschheit (der Knute fehlen die Schnüre) nach Ripas Iconologia. Die Figur wurde mit drei anderen um 1714 in der Saletta der Kaiserzimmer aufgestellt, der Künstler erhielt 300 Gulden für die Arbeit. Literatur: Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian, Linz 1886.

Abb. 32, 33. Giovanni Giuliani, geb. Venedig 1663, lernt wohl bis

1690 bei Andreas Faistenberger in München, kommt dann nach Wien, wo ihn vor allem das Stift Heiligenkreuz und Fürst Liechtenstein im Palais in der Bankgasse und im Sommerpalais in der Roßau beschäftigt. Seit 1710 lebt er im Stift Heiligenkreuz in Niederösterreich (seit 1711 als familiaris), für das er eine große Anzahl Holz- und Steinwerke arbeitet. Sein Nachlaß von kleinen Tonmodellen wird im Stiftsmuseum aufbewahrt. Er stirbt 1744 in Heiligenkreuz. Literatur: Ilg, a. a. O., Seite 406ff.; ferner E. Tietze-Conrat, G. R. Donners Verbältnis zur italienischen Kunst, im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1907; A. Schestag in Kunst und Kunsthandwerk 1919.

Abb. 34—51. Georg Raphael Donner, geb. in Eßlingen (Niederösterreich) 1693, stirbt in Wien 1741, arbeitet Medaillen in Stein und Blei (Bronze). Die erste archivalisch sichergestellte größere Arbeit ist der Skulpturenschmuck der Stiege im Mirabellschloß in Salzburg 1725 bis 1727; gleichzeitig entstand auch der Johannes Nepomuk für Linz, der neben dem Priesterhaus „in der Harrach" aufgestellt wurde. Bald darauf dürfte Donner nach Preßburg übersiedelt sein, wo er die Ausschmückung der Elemosynariuskapelle des Domes schon 1732 vollendet hat. Die skulptural bedeutendste Arbeit aber in Preßburg war die große Bleigruppe des hl. Martin mit dem Bettler (mit zwei überlebensgroßen Engeln) für den Hochaltar des Domes. Donners Beziehungen zu Wien bestanden auch während der Preßburger Zeit weiter; ein Auftrag der Stadt für die Lavabos in der Sakristei des Stephansdomes Reliefs zu arbeiten, erfährt zwischen 1733 und 1739 verschiedene Stadien (zwei Tonmodelle im Museum des Münzamtes in Wien, zwei andere Marmorreliefs jetzt im Kunsthistorischen Museum); von 1737 bis 1739 wird der große Brunnen am Neuen Markt gearbeitet, im letzteren Jahre auch noch der Wandbrunnen im Alten Rathaus dem Künstler in Auftrag gegeben. Kurz vor seinem Tode hat er die Kreuzgruppe für den Altar über der Krypta im Gurker Dom, sein reifstes religiöses Werk, vollendet. Er stirbt in Wien in den dürftigsten Vermögensverhältnissen 1741. Außer diesen datierten und durch archivalische Nachrichten datierbaren Monumentalwerken sind mehrere Kleinfiguren und Reliefs, zumeist in Blei, von denen ich die Klosterneuburger Statuette und das Relief Parisurteil für gleichzeitig halte und es früher ansetzen möchte als den Merkur des Kunsthistorischen Museums, der mit der dazugehörigen Venus und der liegenden Frau (Sammlung Auspitz, Variante dazu im Österreichischen Museum) erst zur Zeit des Neuen-Markt-Brunnens entstanden sein dürfte. Literatur in Thiemes Künstlerlexikon. Dazu E. Tietze-Conrat, Die Bronzen der Liechtensteinschen Kunstkammer, Wien 1917; R. Guby in Kunst und Kunsthandwerk 1919.

Abb. 52. Ich habe diesen Altar irrtümlich vor etwa fünfzehn Jahren als Arbeit Donners veröffentlicht. Er ist aber, wie Hoffiller in „Vjesnika Hrvatskoga Arheoloskoga Drustva" (Nove Serije Sveske XIV) richtigstellt, nicht die Arbeit des norditalienisch beeinflußten österreichischen Künstlers, sondern des Francesco Robba, der auch sonst vielfach in Agram beschäftigt war.

Abb. 53. Pendantfigur: Johannes der Täufer. Franz Kohl war in Prag geboren, ein Gehilfe Donners, dessen Witwe er auch 1744 heiratete. Sein Hauptwerk in Wien ist der skulpturale Schmuck an der Vorhalle von St. Peter. Literatur: Hajdecki, a. a. O.; Führer durch die Kirchen Wiens, I., St. Peter, von Alfred Schnerich (Gerlach & Wiedling); Österreichische Kunsttopographie, II, 117.

Abb. 54. Diese polychromierte Terrakottastatuette, die Schestag aus stilistischen Gründen, die mich nicht überzeugen konnten, Giuliani zuschreibt, halte ich für nachdonnerisch; die Formengebung, vor allem der Frauentypus, steht unter Donners Einfluß. Auf das Motiv der Veritas hat Beyer später bei einer Porzellanfigur zurückgegriffen. Literatur: Schestag, a. a. O.

Abb. 55. Bleirelief, Raphael Donner zugeschrieben; Venus hält den toten Adonis im Schoß, links die klagenden Hunde, rechts enteilt der Eber. Dazugehörig Pendant Venus in den Armen des Adonis. Die auf eine oberflächlich dekorative Betonung hinarbeitende Komposition, Schwächen im Aufbau der Gruppe schließen Donner als Schöpfer der Reliefe aus. Ich denke an Franz Zächerle, mit dessen Aufnahmsstück (Abb. 69) die Reliefs die größte stilistische Ähnlichkeit besitzen.

Abb. 56, 57. Matthäus Donner, geb. in Eßlingen 1704, Schüler seines Bruders Raphael, arbeitete als Bildhauer und Medailleur, stirbt in Wien 1756. Literatur: Thiemes Künstlerlexikon; dazu E. Tietze-Conrat, Künstlers Erdenwallen im Spiegel der österreichischen Barockkunst, in „Bildende Künste" 1919.

Abb. 58, 59. Johann Mader, geb. 1697 im Leitmeritzer Kreis, heiratet 1729 in Wien, vollendet 1730 die Reliefs an den Säulen der Karlskirche, wird 1760 Mitglied der Akademie in Wien. Das abgebildete Relief ist 55 cm breit, 51 cm hoch. Stirbt 1761. Literatur: Rud. Füßly, Annalen 1801, I. Teil; Wurzbach, a. a. O.; Anton Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie (Neudruck 1875); Ilg, a. a. O., Register; E. Tietze-Conrat, s. die vorige Anmerkung.

Abb. 60. Franz Caspar zu Karlstadt in Franken geb., wird wiederholt von Fischer von Erlach in Wien beschäftigt, so beim Castrum doloris Josefs I. (1711) und im dritten Jahrzehnt an der Karlskirche. Literatur: Thiemes Künstlerlexikon; Hajdecki, a. a. O.

Abb. 61. Jak. Schletterer, geb. 1700 in Wenns, Tirol, Schüler Stanettis, arbeitet mit Donner in Salzburg, stirbt als Akademieprofessor 1774 in Wien. Das Aufnahmsstück (Höhe 45 cm) bezeichnet 1757. Literatur: Füßly, a. a. O.; Wurzbach, a. a. O.; Weinkopf, a. a. O.; Burg, Zauner, Wien 1915; E. Tietze-Conrat, s. o., Abb. 57.

Abb. 62, 63. Balth. Ferd. Moll, geb. in Innsbruck 1717, lernte bei seinem Vater, dann an der Wiener Akademie, wo er 1751 bis 1759 als Lehrer wirkte. Sein Hauptwerk ist der Sarkophag Maria Theresiens und Franz I. in der Kapuzinergruft in Wien; eine charakteristische Arbeit auch das abgebildete Grab, das bald nach 1757 entstanden ist. Die Reiterfigur ist das erste große Reiterdenkmal, das Wien besitzt (1781). Moll stirbt in Wien 1785. Literatur:

Die alte Literatur zitiert in Albert Ilgs grundlegendem Aufsatz, Die Bildhauer Moll, in Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien, 25. Band, Wien 1889. Eine Ergänzung in meinem Aufsatz über Dorfmeister, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission, IV, 1910, und Kunstchronik 1919, Nr. 45.

Abb. 64, 65. J. G. Dorfmeister, geb. in Wien 1736, arbeitet außer dem abgebildeten Memorial viele Altarfiguren aus Holz und dekorative Steinarbeiten, vor allem für Wien. Er stirbt in Wien 1786. Literatur: Thiemes Künstlerlexikon; ferner über das Memorial Haberditzel in Alt-Wiener Kalender 1918 und E. Tietze-Conrat, Künstlers Erdenwallen etc., a. a. O.

Abb. 66. Diese von Ilg dem Zauner zugeschriebene, von Hermann Burg in seinem Buch über Zauner (Wien 1915) ihm wieder abgesprochene 61 cm hohe Statuette, die Donners Paris in Salzburg in den Stil um 1780 umsetzt, erinnert an Dorfmeister; doch wage ich es nicht, die Figur mit Bestimmtheit in das Oeuvre aufzunehmen.

Abb. 67. Johann Berger, geb. in Stilfes bei Sterzing (Tirol), lernte in Tirol und Augsburg, arbeitete in Salzburg, Wien, wo er 1769 Mitglied der Akademie wurde — das Aufnahmsstück ist 57 cm hoch —, dann in Tirol, wo mehrere geschnitzte Altarfiguren von ihm bekannt sind. Er stirbt 1774 in Toblach. Literatur: Thiemes Künstlerlexikon; ferner E. Tietze-Conrat, Künstlers Erdenwallen etc., a. a. O.

Abb. 68. Johann Platzer, vielleicht identisch mit dem von Dlabacz Ignaz Franz genannten Künstler; dieser, geb. 1717 in Pilsen, lebte seit 1740 in Prag, wo er zahlreiche dekorative Arbeiten ausführte. Auch an dem Skulpturenschmuck des Schönbrunner Parkes ist er beteiligt. Das abgebildete Relief ist sein Aufnahmsstück, 54 cm hoch, 80 cm breit, bezeichnet „Joannes Platzer von Prag 1772". 1787 stirbt er in Prag. Literatur: Dlabacz, Künstlerlexikon für Böhmen etc., Prag 1815; Wurzbach, a. a. O.; ferner La Richesse d'art de la Bohême, Prag 1915, 2. Band, und E. Tietze-Conrat, Des Künstlers Erdenwallen, a. a. O.

Abb. 69. Franz Zächerle aus Hall (Tirol), Schüler Donners, Gehilfe Beyers in Schönbrunn, konkurrierte mit Zauner, Beyer etc. 1782 um die Professur an der Akademie, deren Mitglied er durch das abgebildete Aufnahmsstück 1772 geworden war. Er arbeitet auch für den Park in Schönborn (Niederösterreich). Der Pygmalion 50 cm breit, 69 cm hoch. Er stirbt um 1790. Literatur: Burg, a. a. O.; Wurzbach, a. a. O.

Abb. 70. Dieses noch nicht in die Literatur eingeführte Relief möchte ich um 1770 ansetzen und schon des pointierten Gegenstandes wegen dem Kreis der Aufnahmstücke anschließen. Ein bestimmter Autor läßt sich vorderhand nicht mit Sicherheit vorschlagen.

Abb. 71. Dieses bereits in dem Katalog der Historischen Ausstellung 1877 als Werk eines unbekannten Meisters bezeichnete Relief (28 cm hoch, 46 cm breit) möchte ich mit seinem Pendant „Noli me tangere" dem Meister der

Bleireliefs im Raaber Dom (Ungarn) zuweisen; diese wurden von mir im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Zentral-Kommission 1907 irrtümlich als Arbeiten Donners veröffentlicht.

Abb. 72. Moling (Molini), geb. in Wengen (Tirol), arbeitet bei Permoser in Dresden und nach dessen Tod in seiner Heimat; um die Mitte des 18. Jahrhunderts für den Marmorlieferanten Teodoro Benedetto in Mori u. a. die Marmorfiguren für den Hochaltar im Dom zu Brixen (1746—1753) und für den Johannisaltar ebenda (1753—1756). Die abgebildete Figur — mit drei anderen bei Herrn Tavella — stammt von einem demolierten Altar in Wengen. (Mitteilung von Professor Dr. Weingartner in Brixen.) Er wird auch als Elfenbeinschnitzer gerühmt. Er stirbt 1761 in Wengen. Literatur: Tiroler Künstlerlexikon, Innsbruck 1830.

Abb. 73. Joh. Sautner, Schüler von Zauner, durch das abgebildete Relief — 38 cm hoch, 57 cm breit, bezeichnet I. Sautner — seit 1781 Mitglied der Akademie, an mehreren Arbeiten des Meisters beteiligt (Denkmal Kaiser Josefs, Büste des Grafen Wrbna im Rathaus in Wien, auf die er sich in einem Majestätsgesuch von 1818 beruft). Das Grab des Dichters Collin in der Karlskirche hat er 1813 nach einem Entwurf Fügers ausgeführt. 1824 stellte er eine Bleibüste Franz I., ein Bleirelief desselben, eine „Allegorie" in gebranntem Ton u. a. m. in der Jahresausstellung der Akademie zu St. Anna aus. Literatur: A. Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, 1783 und 1790 (Neudruck 1815). Ferner Burg, Zauner, der auch archivalisches Material und alte Literatur bringt; Wurzbach, a. a. O.

Abb. 74—79. Franz Xaver Messerschmidt, geb. 1732 in Wiesensteig bei Dillingen (Schwaben), lernte bei Joh. B. Straub in München von 1743 bis 1750, bei Philipp Straub in Graz bis 1752 und kam dann an die Wiener Akademie, wo er bis 1754 die Schule des Matth. Donner genoß. Bald darauf (c. 1760) dürfte die Statue der Kaiserin entstanden sein. Reist nach Italien und London 1765, wohl bis 1766, da er wieder in Wien die Pendantfigur Franz I. arbeitet. In die Sechzigerjahre sind auch die Arbeiten an dem Savoyischen Damenstift zu datieren, die in der Literatur schon 1770 genannt werden. Die Büste der Religion, das Porträt der Maria Th. E. Straub, die 1774 starb, kam vom Grabmal, das Messerschmidt für seinen Oheim und Lehrer arbeitete, in das Nationalmuseum in München. Die kleine Büste Van Swietens in der Hofbibliothek ist bezeichnet „F. Messerschmit" (unpubliziert); eine größere in Blei, vergoldet, hat er 1769 für die medizinische Fakultät gearbeitet. Der Fertigstellung der Charakterköpfe widmet der Künstler seine letzten Lebensjahre in Preßburg, wo er 1783 stirbt. Literatur: Die alte Literatur zusammengestellt in Ilgs grundlegender Arbeit: F. X. Messerschmidts Leben und Werke, Leipzig-Prag 1885. Ferner: Messerschmidt, Charakterköpfe, Verlagsanstalt Pallas, Wien-Leipzig (Photographienmappe) und Katalog der Ausstellung, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden, Herbst 1913, München.

Abb. 80. Die Raphael Donner zugeschriebene Statuette möchte ich für

eine Arbeit um 1775 halten. Die Gewandbehandlung und der Typus sind ganz undonnerisch.

Abb. 81. Joh. Jos. Niedermayer, 1742 bis 1747 Informator an der Akademie, von 1747 bis 1784 Modellmeister an der Porzellanmanufaktur, stirbt 1784. Er arbeitet in dem akademischen Stil der Donnernachfolger. Nach Folnesics-Braun, Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur (Wien 1907) ist die hier abgebildete Gruppe im Gegensinn nach der Elfenbeinstatuette Trogers im Nationalmuseum in München gearbeitet.

Abb. 82, 83, 84. Wilhelm Beyer, geb. 1725 in Gotha, Garteningenieur, Maler, Bildhauer. Lernt in Paris und Rom. Arbeitet zahlreiche Modelle für Ludwigsburger Porzellanfiguren, das Tonmodell zu dem abgebildeten diente als Aufnahmsstück in die Wiener Akademie (1770). Seit diesem Jahre lebt er in Wien, wo er 1773 bis 1780 die skulpturale Ausschmückung des Schönbrunnerparkes im wesentlichen leitete. Er stirbt 1806 in Wien (Schönbrunn). Literatur: Thiemes Künstlerlexikon.

Abb. 85. Veit Kininger, aus dem Pustertal, lernte bei Schletterer an der Wiener Akademie und ließ sich in Graz nieder. Von dort aus erwirbt er sich mit einer Marmorgruppe „Apoll der über das an einer Ehrensäule befestigte Bildnis der Kaiserin Therese seine Hand ausstrecket" (Paris, Sammlung Jules Porges) die Mitgliedschaft der Wiener Akademie. Literatur: Tiroler Künstlerlexikon; Wastler, Steirisches Künstlerlexikon 1883; Weinkopf, a. a. O.; E. Braun in Kunst und Kunsthandwerk, 1907; Österreichische Kunsttopographie, II; Dernjač, Zur Geschichte von Schönbrunn (1885).

Abb. 86—88. J. B. Hagenauer, geb. in Straß (Bayern) 1732, lernte bei Itzlfeldner und an der Wiener Akademie. Charakteristische Jugendarbeiten sind die abgebildete Holzschnitzerei von 1753 und die Bronzestatuette von 1756. Nach einer Reise in Italien läßt er sich in Salzburg nieder, wo er gemeinsam mit seinem Bruder, dem Architekten Wolfgang H., zahlreiche Aufträge des Erzbischofs ausführte. Wichtige Monumentalwerke: in Salzburg die Immakulatasäule auf dem Domplatz, in Wien für den Schönbrunner Park mehrere Figuren und für den Schloßhof ein großer Brunnen. Professor der Bildhauerei an der Akademie, später Direktor der Graveurakademie. Literatur: Alte Literatur, zusammengestellt bei Biermann, a. a. O.; ferner G. Sobotka—E. Tietze-Conrat, J. B. Hagenauer, im Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts, Wien 1920.

Abb. 89. Christian Vinazer, Erzverschneider, Medailleur und Bildhauer, geb. 1709 in St. Paul bei St. Ulrich, wird 1777 k. Medaillengraveur und Mitglied der Akademie; stirbt 1782 in Wien. Die kleine Büste ist bezeichnet C. Vinazer F... Literatur zusammengestellt bei Wurzbach, a. a. O.

Abb. 90. Anton Grassi, geb. 1755 zu Wien, Schüler der Akademie und Messerschmidts, arbeitet mit Beyer an den Skulpturen für Schönbrunn, seit 1778 Modelleur in der Porzellanmanufaktur, die ihn auf neun Monate nach Italien entsendet; 1790 wird er Mitglied der Akademie, 1794 Leiter der höheren

Klassen der Porzellanmanufaktur; er stirbt in Wien 1807. Literatur: Zusammengestellt bei Wurzbach, a. a. O., und Braun-Folnesics a. a. O.

Abb. 91. Das Grabmal stellt den Beigesetzten Joh. Michael von Grosser († 1784), seine Gattin Rigotti di Mori, seine vier Söhne und zwei Töchter dar; es ist bald nach des Vaters Tode von den Söhnen Joh. Michael und Leopold errichtet worden. Ilg hat es mit Fischer oder Zauner in Zusammenhang bringen wollen, doch dürfte es von C. Merville sein. Literatur: Österreichische Kunsttopographie, 6. Band; R. Guby im 1. Band der Mitteilungen des Vereines der Geschichte der Stadt Wien.

Abb. 92. C. Merville, akademischer Bildhauer, geboren in Württemberg, kommt um 1779 von Stuttgart nach Wien, wo er 1780 nach der Erfindung des d'Avrange die Stuckreliefs des Engelsturzes etc. vom Hochaltar und die neun Bleireliefs an der Chorwand in der Michaelerkirche ausführte. 1788 ist er noch in Wien nachweisbar. Literatur: Guby, a. a. O.

Abb. 93, 94. Martin Fischer, geb. 1741 zu Bebele bei Hopfen im Allgäu, lernte in Wien bei Tabota und Schletterer, wird 1785 Mitglied der Akademie, 1786 Professor der Anatomie an der Akademie und 1815 Direktor. Er arbeitet (um 1778) an den Parkskulpturen in Schönbrunn und 1781 an dem Hochaltar der Michaelerkirche in Wien. Seit 1783 zahlreiche Brunnenfiguren (Blei) für die Wiener Plätze, so 1798 den Mosesbrunnen und 1812 zwei Pendantbrunnen Am Hof, deren allegorische Gruppen Österreichs Genius mit dem Bürger, beziehungsweise mit dem Landmann darstellen. Fischer stirbt 1820 in Wien. Literatur: Thiemes Künstlerlexikon.

Abb. 95—97. Franz Zauner, geb. in Untervalpataun in Tirol 1746, lernte zehn Jahre bei Deutschmann in Passau, kam 1766 nach Wien, wo er fünf Jahre bei Schletterer arbeitete. 1776 Brunnen in Schönbrunn (zu dem Hagenauer das Gegenstück machte). In demselben Jahr noch reist er nach Rom, 1781 ist er wieder zurück. Zwei Jahre später beginnen seine Arbeiten für das Palais Fries, 1788 bis 1790 Grabdenkmal der Grafen Johann und Josef von Fries; „es stellet vor, wie der Vater seinen Sohn im Elysium empfängt und ihn hinweist auf das Buch der ewigen Vorsicht". 1793 bis 1795 Grabmal Leopolds II. in der Augustinerkirche, 1795 bis 1806 Denkmal Josefs II. vor der Hofbibliothek. Die abgebildete Nymphe mit dem Kind, die ich Zauner zuschreiben möchte, ließ ich im Hof des fürstlich Lichtensteinschen Roßauer Palais, wo sie vorübergehend magaziniert war, vor einigen Jahren photographieren. Ich möchte sie mit der in den Annalen angeführten Gruppe einer Nymphe und zweier Kinder identifizieren, die Zauner wohl nach 1797 für das Schloß der Grafen von Fries in Neulengbach arbeitete. Zauner stirbt in Wien 1822. Literatur: H. Burg, Der Bildhauer F. A. Zauner, Wien 1915; dazu Besprechung von Hans Tietze im Repertorium für Kunstwissenschaft 1917.

